العدد الواحد والعشرون بعد المائة

عمّان

مجلة ثقافية شهرية



نعم لحوار الحضارات.. ولكن

هل دور المثقفين حيادي..؟

كل عام يمر، بل كل يوم، تزداد الهوة اتساعاً بيننا وبين الآخر، ولا يقف الأمر عند ذلك، بل إن شقة الخلاف أحياناً والعداوة في كثير من الأحيان تبلغ ذروتها بيننا وبين أصحاب الديانات الأخرى. وأزعم أن مرد ذلك هو الجهل بالجوانب الجوهرية، الأخلاقية، والإنسانية والفقهية للخطاب الديني الإسلامي، من خلال الفتاوى التي يستند أصحابها إلى اجتهادات بعيدة كل البعد عن جوهر الإسلام وقواعده ومنطلقاته المتفق عليها بين علماء الأمة أو الانتقائية الخاطئة في تفسير بعض الآيات القرآنية، وعدم الأخذ ببعضها الذي يخالف ما يذهبون إليه من تعصب وانغلاق، والله يقول في محكم كتابه " ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن إن ربك أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين "، والإمام الشافعي يقول " مذهبنا صواب ويحتمل الخطأ، ومذهب خلافنا خطأ، ويحتمل الصواب ". ورغم كل هذا الوضوح الذي لا يحتاج إلى توضيح أو تفسير أو اجتهاد فإن الغالبية من الوعّاظ والخطباء وبعض من يتنطعون للاجتهاد في المسائل الدينية في العقود الأخيرة الماضية أسهموا بجهل أو بسوء نية في إحداث تلك الهوة المدمرة التي جعلت المسلمين في موقع الدفاع عن النفس حيال سيل من الاتهامات الظالمة وبما يشبه الإجماع العالمي على صحتها.

لا نريد أن ندخل في تفاصيل هذا الواقع المرير الذي نعيش انعكاساته على حياة شعوبنا العربية والإسلامية، لأن المسألة تحتاج إلى أكثر من مقالة أو دراسة أو ندوة عابرة. بل لعل المستقبل، إن ظل الأمر كذلك، يحمل في طياته نتائج أكبر بكثير من قدراتنا وطاقاتنا وإمكاناتنا المادية والبشرية لتلافيها وتجنب آثارها، خاصة ونحن ندرك أن صراعنا مع الآخر غير متكافئ، وهو بالتأكيد ليس لصالحنا، حاضراً أو في المستقبل المنظور على أقل تقدير. فهل هنالك مصلحة لأمتنا باستمرار هذه المكابرة التي ستجلب مزيداً من الخسارات والإخفاقات والهزائم..؟

وهل هنالك أمة تغمض العين عن عقود طويلة من النكسات والانهيارات، والهزائم العسكرية والسياسية وتصرّ على التمسك بخطابها التدميري لأوطانها وشعوبها كما نفعل نحن..؟

وهل هنالك أمة تقيم الاحتفالات بانكساراتها وهزائمها العسكرية، وتحولها إلى انتصارات ساحقة تنفق عليها مئات الملايين، غير أمتنا التي ابتليت بقادة لا يفرقون بين مصلحتهم الذاتية، وعقدة العظمة في تفكيرهم وسلوكهم، وبين مصالح الوطن وشعوبه حاضره ومستقبله..؟

نخلص إلى ذلك كله للقول، إذا كان الخطاب الديني ما زال مصراً على هذه المنهجية المأساوية في التفكير والممارسة الخاطئتين، فما هو دور المثقف العربي إزاء ما يشاهده ويستمع إليه هنا وهناك، في تصويب هذه المسيرة الدامية في نتائجها..؟

هل التنافس على اقامة الامسيات والندوات التي لا يحضرها في احسن الاحوال اكثر من عدد اصابع اليدين، او المباهاة بعدد الاصدارات السنوية لهذا الكاتب او ذاك.. تلك الاصدارات التي يعلم الجميع ان مآلها الاهمال والتخزين السيء لتنال منها الجرذان يمكن أن تكون بديلاً لمهمة ثقافية جليلة لمواجهة ما تشهده أمتنا من تحديات تكاد تعصف بحاضرها ومستقبلها..؟

سؤال لا يحتمل المزاودة، ولكنه يفرض موقفاً لا بد منه في ظروف كهذه التي تواجه الأمة.!!

● رئيس التحرير

عمان

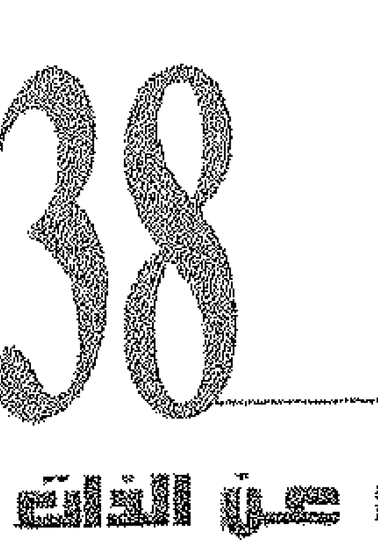




الاغلفة الخارجية والداخلية
للفنان: خليف محمود



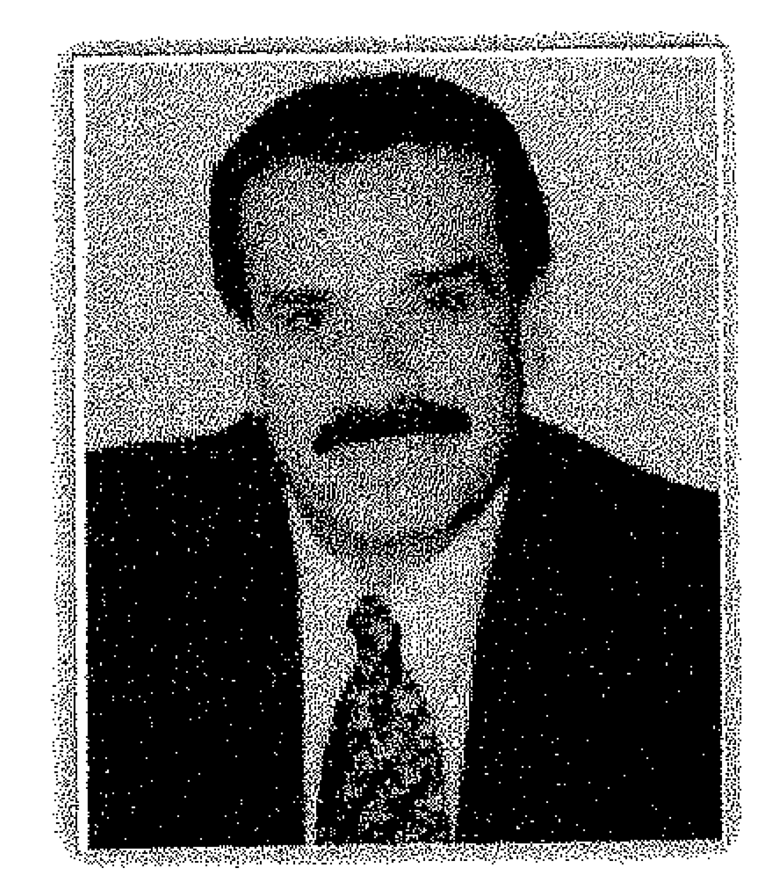
26
حوار مع الروائية الجزائرية احلام مستغانمي



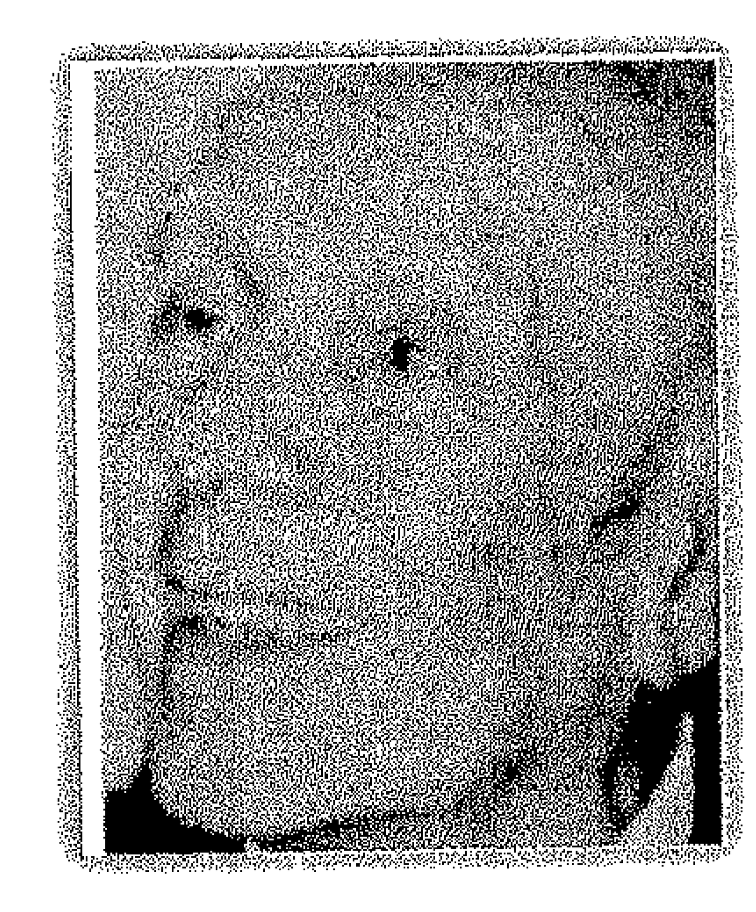
38
البحث عن الذات وتحولات المعنى



76
متاهات بورخيس



48
فيلم الشهر



المحتويات

AMMAN

121

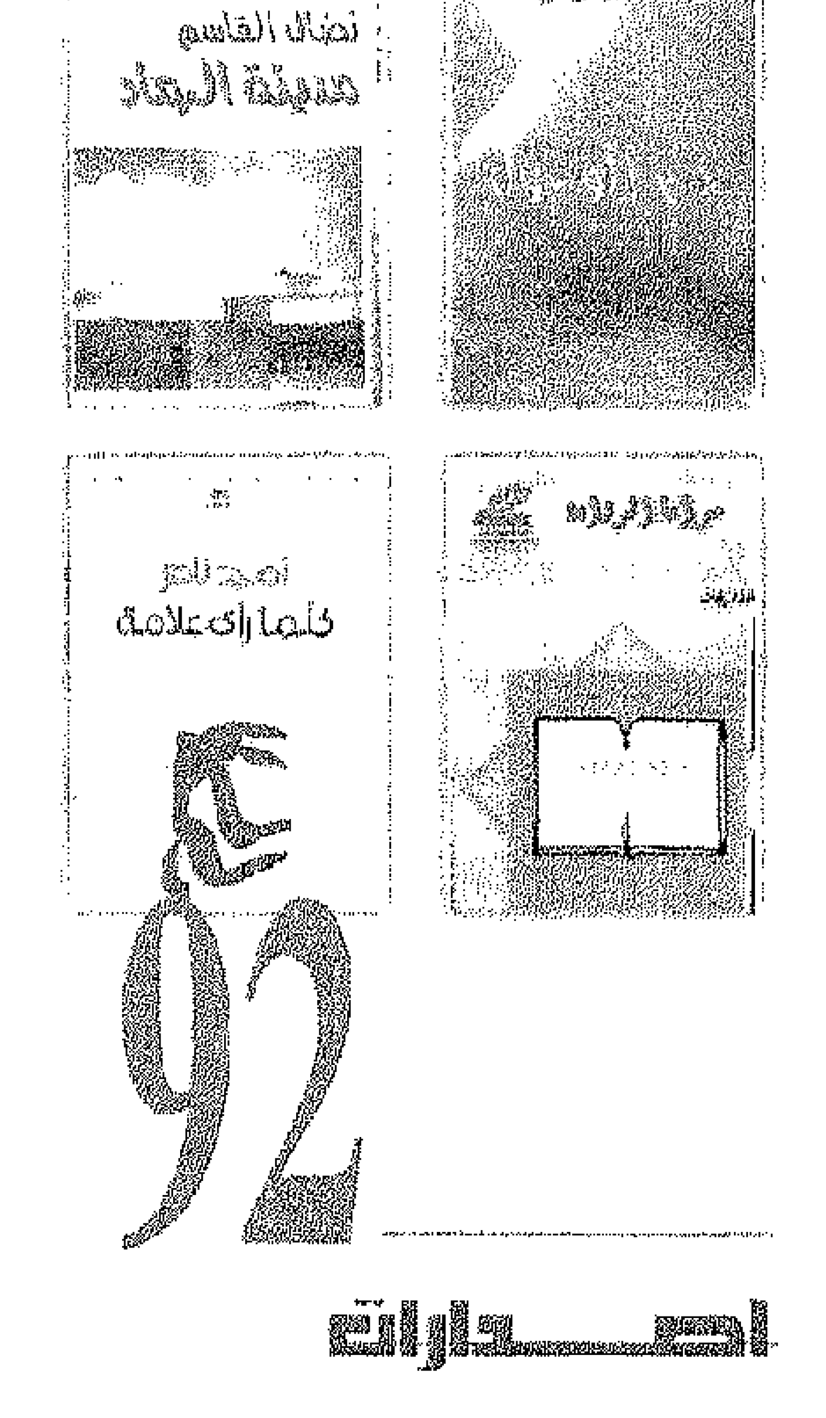
تمــــوز / ٢٠٠٥

تصــدر عن

أمــانة عــمــان الكبــرى







المراســـــــلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الالكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣/د)

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة اية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

تنويه واعتذار

ورد سهواً في العدد الماضي ان الكاريكاتير بريشة محمد عفت والصحيح هو بريشة ناصر الجعفري، لذا اقتضى التنويه ومعذرة.

• المحرر





طقوس الكتابة

فكرة وإعداد: كمال الرياحي - تونس

هل للكتابة طقوس؟ متى يكتب الكاتب؟ أين؟ وكيف؟ أسئلة تبدو خارجة عن فعل الكتابة والنصّ الابداعي أو النقدي أو الفلسفي. ولكن هل حقّا هي أسئلة لا معنى لها؟ أسئلة طرحناها على ثلّة من مبدعينا ونقّادنا العرب لنستمع إلى آرائهم محاولة منّا لفتح ملفّات حافة. والحقّ أن هذه الملفات التي ننوي فتحها لا تخرج عن مشروعنا الذي بدأناه منذ سنوات وهو الاهتمام بهوامش الكتابة وعتباتها.

قرأت يوما ان الروائي الكبير "جابريال غارسيا ماركيز" كان يلبس لباسا أشبه بلباس الميكانيكي فيقول في حديث أجري معه:" عندما أكتب ألبس عفريتة ميكانيكي لأنها رداء مريح، فالعفريتة هي اللباس العملي لأقصى حدّ الذي تمّ اختراعه للعمل، فما عليك الاّ ان تندسّ داخله في الصباح وتشدّ السحّاب" وهو نفس اللّباس الذي يلبسه ايف نافار"أكتب وانا بالبيجاما، بل انها ليست بيجاما، إنها... تصوّروا، عفريتة للأطفال لونها أزرق داكن، لدي بالفعل هذا النوع من الرداء الذي يشبه في آن رداء طفل كبير الحجم، يمكن ان يوضع له قماط، و أيضا رداء طيّار كما أنّي انتعل خفّا من الصوف" أما جان شامبيون فيقول:" أرتدي المبذل (الروب دي شامبر) طوال وقت الكتابة، بل وبعدها؟ أنا لا أرتديه بل هو الذي يلاحقني. أمسح فيه كل شيء، أقلامي، ودموعي، وأصابعي، وأصابعي التي اتّسخت من الكربون، وألمي غير المنتج، وابتهاجاتي الصغيرة، كل شيء!"

أما أنجيلو رينالدي فيحتفظ بربطة عنقه، كما يقول احتراما لقواعد اللغة، حتّى لا يدع مجالا للاسترخاء. وحول الامكنة التي يحلو للكاتب أن يكتب فيها تقول نتالي ساروت:" أذهب كل يوم في باريس الى حانتي المعتادة إنه لشيء رائع، كما لو كان المرء مسافرا فليس هناك مجال لأية تسلية، ففي البيت يلجأ المرء الى كل شيء لكي لا يكتب:فهو يبحث عن خطاب مفقود أو يأخذ كتابا أو يستمع إلى جلبة البيت. أما الحانة فيكون الشخص وحده تماما ويعلم تماما ان احدا لن يزعجه، و هو لا يشعر في الوقت نفسه بالوحدة التامة وبذلك يفضّل وجود الناس حوله وهو يراهم أثناء مرورهم" اما روبير ساباتيه فيقول أنه يكتب في أي مكان وفي أي وقت، عند الصباح وفي المقهى، في لحظة انفراد، في الميترو، يكفي ان تكون معي ورقة، وانا احمل معي دائما دفتر شيكاتي ونادرا ما لا يكون غلافه مغطّى بكتابات رفيعة مخربشة كما يحدث لي احيانا أن اضحّي بشيك أو شيكين " ويضيف ساخرا "و الحق أنه يجب اجراء دراسة حول أهمية دفتر الشيكات في مجال الشعر "

يبدو أن عدم الالتزام بطقس معيّن للكتابة هو في حد ذاته أحد طقوس الكتابة، وما كان يفعله روبيرتو ساباتييه يشبه ما كان يفعله محمود المسعدي الذي عثر على كثير من نصوص كتابه الأخير "من ايام عمران... " الذي قدّمه وحققه الدكتور محمود طرشونة، مكتوبا على بطاقات ودعوات رسمية وعلى جذاذات الجرائد.

يجرنا هذا الحدث الى سؤال مهم: **هل للكاتب العربي طقوس؟**

هل اهتم النقد العربي قديمه

وحديثه بتلك الطقوس؟

هل غـيّبت المناهج النقـدية المنشـغلة بالنصّ الابداعي دون غيره هذه الزوايا؟هل العودة الى محيط النصّ اليوم والتنقيب عن العتبات والحواشي والهوامش والمسكوت عنه من شأنها أن تعيد للمؤلف الحياة؟

لماذا لا تكون للكتابة طقوس؟!!! أليس للفعل التعبّدي طقوس؟ أليس للأكل عند الشعوب طقوس؟ أليس للاحتفالات، الزواج وغيره، طقوس؟

أليس النشاط الكتابي ممارسة احتفالية ومحاكاة تعبّدية ونشاطا غذائيا؟!!

أيهما اكثر وضوحا طقوس الكتابة ام طقوس القراءة؟

هل يمكن لنا أن ننكر أن التطوّر التقني والتكنولوجي بدأ يأكل كثيرا من العادات في الكتابة والقراءة؟

في هذا الملف إجابات عن كثير من هذه الأسئلة، بعضها جاء على السنة المبدعين وبعضها جاء على السنة النقّاد. بعضها حاور سؤال الكتابة والطقوس في الادب القديم وبعضها ناقش القضية في الأدب الحديث. بعضها نفى السؤال من أصله واجتثّه من جذوره وبعضها أكّده ودعّمه بالحجج والشواهد.

بعض المشاركين في هذا الملف تحدّث عن طقوسه الخاصة وبعضهم استعرض معارفه وبعضهم قدّم طقوس غيره بالنيابة.

فعن أي طقوس وعن أي كتابة تحدّث ضيوف هذا الملف؟ وكيف كانت اجاباتهم؟ هنا كل الأجوبة.

د. عبد الملك مرتاض (جامعة الجزائر. وهران)

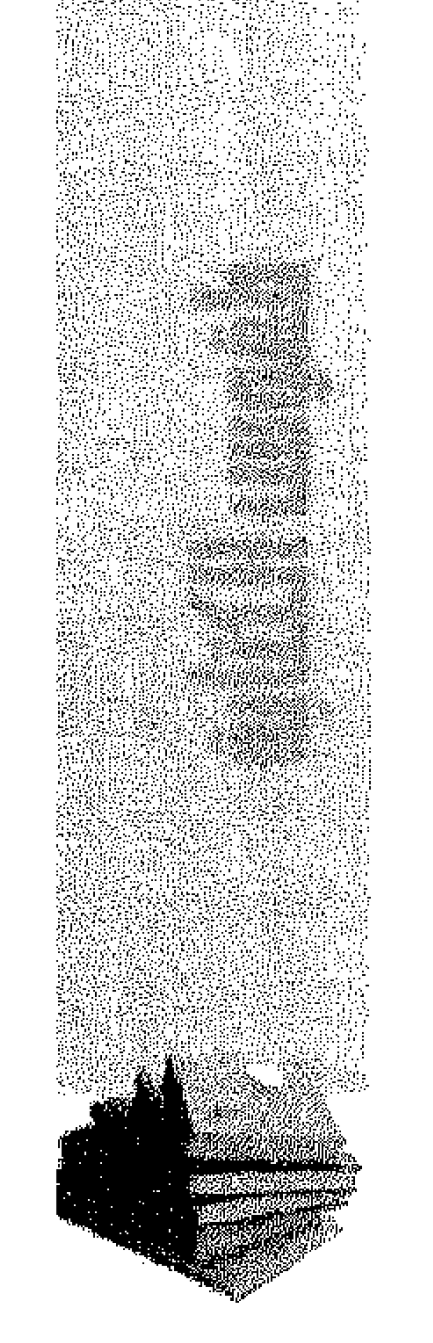
الطقوسية تتنامى مع سيرة الكاتب تبعاً لظروفه ومستواه المعيشي ومستواه الفكري



الكتابة الأدبيّة فنّ من الفنون الجميلة، وهي كسَوائها من الفنون الأُخَر تتلبّس بطقوس خاصة بها، أو قل: إنّها تسْتميز، هي أيضاً، بطقوس خالصة لها يتّخذها الكاتب من حيث الزمان والمكان والهيئة والأداة... فالقرّاء كثيراً ما يُصبحون في درجة المستهلكين العاديّين للبضاعة، فالمرء، مثلاً، حين يمتصّ قطعة من الحلوى قد لا يفكّر إطلاقاً في الكيفيّات والتحضيرات والتقديرات التي مرّتْ بها تلك القطعة اللذيذة في تصنيعها حتّى اغتدتْ كذلك... وكذلك القارئ حين يقرأ نصّاً أدبيّاً، بغضّ الطّرْف عن طبيعة جنسه، فإنّه قد لا يفكّر في المعاناة التي كابدها صاحبُه حتّى أمسى نصّاً على ذلك القدر من الأناقة والجمال...

ويبدو أنّ أوّل من تناول هذه المسألة، من وجه أو من آخر، من النّقّاد العرب القدماء، كان ابن قتيبة (الشعر والشعراء)، ثمّ الجاحظ (البيان والتبيين)، ثمّ ابن رشيق (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، ثمّ ابن خلدون (المقدمة)، ثمّ محمد البشير الإبراهيمي (جريدة البصائر، الجزائر)؛ فإنّ هؤلاء - وقد يكون غيرهم كثيرون- تحدّثوا عن طقوس الكتابة وفي أيّ وقت يجب أن تكون، فجنحوا - خصوصا ابن قتيبة والإبراهيمي- إلى أنّ أفضل أوقات الكتابة هو ساعة الفجر حيث يكون الذهن أصفى، وحيث تكون القريحة أنقى... غير أننا نعتقد أنّ كلّ الأوقات صالحٌ للكتابة الأدبيّة. وكلّ ما في الأمر أنّ الكاتب هو الذي يتّخذ له أوقاتاً يعتادها فتغتدي له دأباً لازباً، تبعاً لظروفه الخاصّة التي تحمله على اختيار وقت بعينه، دون غيره... فقد كتبنا نحن أكثر من العشرين كتاباً الأولى في ساعات القيلولة، لأننا لم نكن نظفر بوقت لائق بالكتابة خارج ذلك... وقد عثرنا على نصّ في خزانة الأدب يثبت أنّ جريراً كان يكتب شعره في أوّل الليل. وتصوّروا حال الكاتب إذا كان ضريراً فإنّه لا يستطيع أن يكتب إلاّ بالاستعانة بغلام يكتب عنه: أكان يُرغمه على أن يكون معه في ساعة السَّحَر ليأتيَ ذلك؟... غير أننا نعتقد أنّ عامّة كتّاب هذا الزمان، وخصوصاً غير المتفرغين، يكتبون كتاباتهم بليل... وكأنّ الليل أخفى للويل!...

وأمّا ما يخرج عن الزمان من الطّقوس فإنّ كلّ كاتب قد يتّخذ له حالاً خالصةً له من كيفيّة القعود، ولون القلم، ونوعيّة الورق، وجهَة المنظر، وهلمّ جراً... فقد كان بعضُ الكتّاب الأقدمين، في غياب المقاعد والمكاتب، يُضطرّون حين يَتعبون من القعود، إلى الانبطاح على بطونهم لكي يكتبوا!... كما أنّ الكاتب ربما اتخذ اللّون الأحمر لقلمه كما كان يفعل العقّاد، في حين أعرف كاتباً جامعيّاً لا يصطنع إلاّ قلم الرصاص الخفيف، ولا يكتب مسوّدّاته بغيره. في حين أنّ هيئة المكتب الذي يكتب عليه الكاتب ذو أهمّيّة طقوسيّة بمكان؛ فهل سيستدبر النافذة أو يستقبلها؟ وهل سيكتب وبجانبه قدح من الشاي أو فنجان من القهوة، أو لا شيء من ذلك؟ وهل يستعين بالاستماع إلى الموسيقى حيث أخبرني شاعر جزائريّ أنّه كان لا يأتي شيئاً، بما في ذلك تناوُل طعامه ونومه، إلاّ على إيقاع الموسيقى، وأنّه، نتيجة لذلك، لا يستطيع أن يكتب حرفاً واحداً إذا صمتت الموسيقَى! في حين أخبرني كاتب جزائريّ آخر أنّه لا يستطيع أن يكتب سطراً واحداً إلاّ وكأسٌ مترَعة بالوسْكي ◄



على مكتبه، وإلاّ فلا يطمع في أن يكتب شيئاً أبداً... وقديماً كان الخطيب العربيّ لا يمكن أن يخطب في الناس إلاّ وهو ممسك بعصا في أيّام السلم، وبرُمح في أيّام الحرب...

وللمكان، فيما يبدو، تأثير شديد في إقبال الكتابة على الكاتب أو اعتياصها عليه. وقد أعرف حال كاتب كان حين يتنقّل من بيتٍ إلى بيت آخرَ ربما بقيَ ستّة أشهر بعدَ وقوع التنقّل لا يستطيع أن يكتب شيئاً. وقد وقع لي شخصيّاً شيءٌ من تلك السيرة العجيبة.

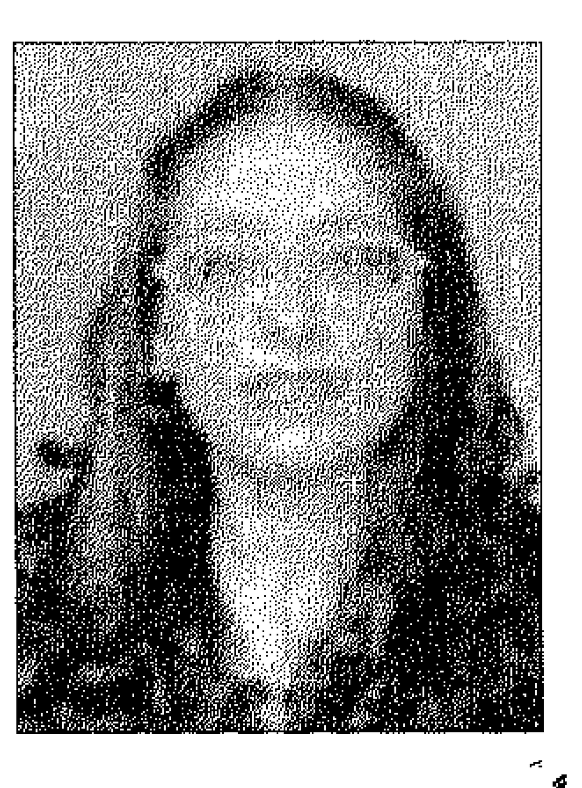
ولعلّ ظاهرة الكتابة بالحاسوب بدل القلم العاديّ ستغتدي جزءاً من طقوس الكتابة الجديدة بحيث سيُصبح التفكير منصرفاً إلى نوع الخطّ المستعمل، وحجم الحرف، ومن ثمّ حجم الصفحة طولاً وعَرضاً... وهي سيرة ستؤثّر في كثير من طقوس الكتّاب الذين سيتخلّى بعضهم عن طقوس القلم السائل نهائيّاً، بعد الذي كان من أمر القلم والمحبرة قبله... كما أنّ الكاتب لم يعد مفتقراً إلى اصطناع الورق وهدر ماله في شرائه، بحيث بعد أن يكتب نصّه على شاشة الحاسوب يمكن أن يُرسله بكيفيّة مباشرة عن طريق البريد الإلكتروني إلى الهيئة الناشرة. وينشأ عن ذلك اختفاء أحد الطّقوس الذي كان يلاحق المؤلفين وهو خلاصهم النهائيّ من تصحيح النّصّ، وذلك بإرساله إمّا قرصاً مسجّلاً، وإمّا بريداً إلكترونيّاً، فيُطبع كما هو دون تصحيح لأنّه يطبع على أصل وضْعه عند الكاتب... ونحن شخصيّاً لم نعد قادرين على كتابة نصّ في حجم صفحة واحدة خارج مكتبتنا، وبالقلم التقليديّ، بعيداً عن اصطناع مماسّ الحاسوب الذي أمسى جزءاً من طقوس الكتابة لدينا...

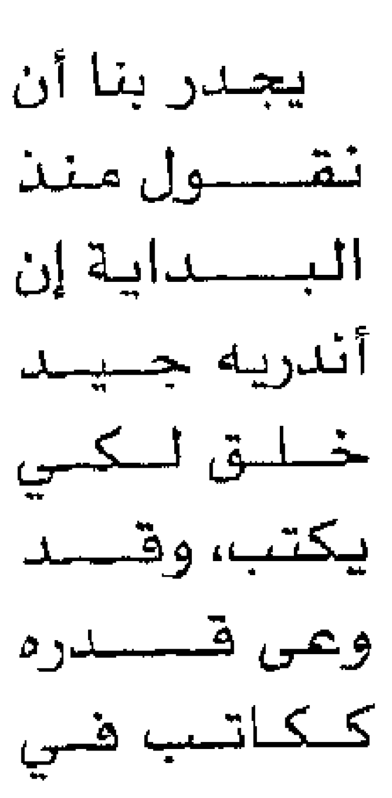
وتأسيساً على بعض ذلك فإنّا نُثبت طقوسيّة الكتابة ولا ننفيها، ولكنّنا لا نجنح لتوحيدها كما يزعم نقّادنا الأقدمون الذين كانوا يزعمون أنّ أفضل أوقات الكتابة هي أوقات السّحر، وفي يوم شرب الدواء، فالطقوسية تتنامى مع سيرة الكاتب تبعاً لظروفه ومستواه المعيشي ومستواه الفكري أيضاً فتصبح مكوّناً من مكوّنات كتابته؛ فمن الكتّاب من لا يستطيع أن يكتب شيئاً إلاّ في صخب المقاهي، ومنهم من لا يستطيع تدبيج صفحة واحدة إلاّ إذا اختلى إلى نفسه، وأغلق الباب من دونه...

وأعتقد أنّ هذه هي أسمى صفات الطقوس الإبداعيّة... فكما أنّ أفضل العبادات أن تكون حين يختلي المرء إلى نفسه ويناجي ربّه، بعيداً عن العيون، ونأياً عن الرياء؛ فإنّ الكاتب حين يعتزل النّاس ويخلو إلى نفسه تبدأ الأفكار تنهال عليه إذا كان مهيّأً لاستقبالها، فينسج من ألفاظ هذه اللّغة التي لم يكن يعرف من أمرها، قبل أن تقع له، شيئاً... ■

د زبيدة القاضي كلية الآداب (جامعة حلب. سوريا)

أندريه جيد وطقوس الكتابة سحر الموسيقى والقراءة





يجدر بنا أن نقول منذ البداية إن أندريه جيد خلق لكي يكتب، وقد وعى قدره ككاتب في وقت مبكر جداً. فقبل أن يبلغ سن العشرين، كان يرى أمام عينيه أعماله الكاملة كأجزاء عديدة من الكتب بصفحات بيضاء عليه أن يملأها. لم يتردد لحظة، أو يفكر في الاتجاه إلى مهنة أخرى ممكنة.

أندريه جيد رجل كتاب، وهو قارئ متحمس كما هو كاتب منتظم، فقد شكل حياته ونظمها كمكتبة، لم تكن الأجزاء المتراكمة فيها سوى حث على الكتابة. إن غزارة قراءاته وتنوعها جعلته طالباً طوال الحياة. وعلى الرغم من المظهر غير المنظم لحياته في أسفارها وتنقلاتها، الذي يتناقض مع التأمل والنضج، فإن أعماله جاءت نتيجة لهذه الحركة المستمرة. فالحركة إيقاعه الطبيعي، وفيها يعيش ويبدع. إن من يكتب في ساعات محددة، وأماكن معينة، وعدداً محدداً من الصفحات كل يوم يشعر بالدهشة، والغيظ، والحسد أمام هذه الحرية التي يتمتع بها جيد تجاه قيود الكتابة. فحرية الآخر تسبب الحنق أحياناً. وها هو الرجل الذي يسمح لنفسه بالعيش، ويجد فوق ذلك الوسيلة لنشر خمسة عشر جزءاً من الأعمال غير الكاملة، في أوج إبداعه، ستتضاعف عندما تصبح كاملة.

لن نخوض في الجانب المادي الذي سهل لجيد فرصة التعبير بالقلم، ولم يضطره إلى اللجوء إلى مهنة أخرى لكسب العيش. سنكتفي فقط بذكر إيمانه بالكتابة كواجب أو رسالة عليه القيام بها. من المناسب أن نتحدث عن ظروف تأدية هذه الرسالة، على المستوى المعنوي كما على المستوى المادي. يتوجب على الكاتب أن يعيش في ظروف تسمح لنتاجه بالوصول إلى النضوج الكامل. ومنها البحث الذي كان هاجس أندريه جيد طوال حياته، عن مكان يعمل فيه ؛ وهو مكان لا يتوخى فيه الراحة أو الرفاهية، بل الانفعال. يلزمه على الأقل شعاع الشمس. نحن نعلم أنه كان يبحث عنها في أفريقية، ويتعجب كيف تمكن فلوبير من كتابة أعماله في منطقة النورماندي تلك، حيث كان هو يشعر بأنه "يفسد" روحاً وجسداً.

كان جيد، وهو يافع، يظن أن عليه البحث عن خلوة، الأكثر عزلة ما أمكن، لكي "ينغلق على نفسه، كما في برج "، حيث لا شيء يذكر بالمحيط المألوف. وهو يفكر في لحظة ما أن يحتمي، في باريس، في غرفة منسية. سيحتفظ بعدها بهذه الحاجة (المرضية؟) في البحث عن "البعيد" للكتابة. في وقت لاحق، سيكون ذلك رده على مسألة العزلة الأبدية وأثرها على الكاتب: لا حاجة فعلاً إلى عزلة كاملة. فأينما كان جيد، يجد الوسيلة للقراءة والكتابة. وجزء هام من يومياته كتبه مسنداً الدفتر على ركبتيه.

عرف أندريه جيد فترات عصيبة من العجز عن الإبداع، لكن القراءة والموسيقى هما النبع الذي ينهل منه عند الحاجة.

فالقراءة زاده الحقيقي، إذ ظل ينهل من الكتب حتى آخر يوم في حياته، وكان يعود لقراءة أعماله المفضلة، ومنها كتب الأقدمين، إذ كتب في يومياته، بتاريخ ٣ كانون الثاني/يناير ١٩٢٢:

" إن أجود أيام العمل هي تلك التي أبدأها بقراءة كتاب قديم، من هؤلاء الذين يطلق عليهم صفة "كلاسيكيين". صفحة واحدة تكفي، أو نصف صفحة، إذا كنت أقرأها في وضعية ذهنية مناسبة. ليس تعليماً ما يجب البحث عنه في هذه القراءة، بقدر ما هو نبرة، وهذا النوع من التغريب يتناسب مع الجهد الحاضر، ولا يلغي شيئاً من عجالة اللحظة. هكذا أيضاً أحب أن أنهي نهاري. "

أما عن الموسيقى، فنحن نعلم أن جيد كان يمضي ساعات طويلة في العزف، في كوفرفيل، وفي باريس، وحتى في أسفاره، إذ كان يستأجر بيانو في بعض الأحيان. وهذا جزء من الطقوس اللازمة للكتابة. ولكن، مهما كان المكان، يبقى عزف البيانو بالنسبة إلى جيد نشاطاً انعزالياً"، لأنه ما إن يعلم أن أحداً يصغي إليه حتى يضعف عزفه. إن هذه الحاجة إلى العزلة تفهم أكثر عندما نعلم أن جيد يرى في هذا النشاط الموسيقي مراناً، وسيلة لبلوغ نظام صارم يحتاجه في الكتابة. فهو يتمرن أحياناً أكثر من ست ساعات يومياً، "حتى يفقد القدرة على الاستمرار". كتب في ذلك:

" في بعض الأحيان ينتابني الشك، فأتساءل ما إذا كنت أحب إلى هذا الحد، الموسيقى أم دراسة البيانو ذاتها، وإذا كانت تدفعني إليها الحاجة في تطوير شيء ما. "

يبدو لنا أن الكتابة، كملامسة أصابع البيانو، تكشف حساسية راحة اليد وتتابعها. فجمال الملامسة في العزف على آلة البيانو، بالنسبة إلى جيد، يتناسب مع الجمال الخطي للكتابة. فهو ينمي الاثنين معاً. وبانعكاسه على الشخص الذي يقوم بالعمل، فإن دراسة البيانو والكتابة تغنيان الشخص وتطور ملكاته. ويعد انعكاس هذا المران جزءاً من إغناء الثقافة الشخصية للكاتب. وتمرين أصابع اليد في ملامسة البيانو يساعد في مخيلة جيد على استخدام العضو المفضل في الكتابة. وهذا يدل على الأهمية المميزة التي تتمتع بها الساعات التي يقضيها أندريه جيد على البيانو. إن تطوير موهبة العزف على البيانو يتلاءم مع تطوير الكتابة، فيعود الفضل هنا إلى السيدة جيد، والدة الكاتب، التي وجهت ابنها إلى تصور حياته في توافق بين الموسيقى والكتابة، لن يتوقف طوال حياته. نقرأ برنامجه في أحد الأيام:

" ثلاث ساعات بيانو

ساعة تصحيح مسودات " لو لم تمت الحبة... "

ساعة شكسبير

ساعة سانت-بوف

هذه هي وجبتي كل يوم.

عادة تأخذ المراسلات مني حوالي ساعتين..

وأعطي غالباً ست ساعات للرواية. نصف ساعة أو ساعة تمرين.

ومع الزمن الضائع كله، يبدو نهاري القصير مكتظاً

وعلى الرغم من رغبتي الملحة، لا أتمكن من إعطاء وقت أكثر للعمل. "

من المهم أن ندرس أيضاً عنصراً يبدو أنه مرتبط بموسيقى البيانو، وهو الطبيعة. فالفرح الذي يشعر به أندريه جيد وهو يعزف شوبان أو دوبوسي متعلق أحياناً بإثارة صورة الطبيعة:

" إنه الفرح الذي يسيطر على المنظر (...) والابتسامة في المشهد على ضفة الجدول، في السمفونية الرعوية لبيتهوفن. قبل دوبوسي وبعض المؤلفين الموسيقيين الروس، لا أعتقد أن الموسيقى اخترقت هذا الكم من الضوء، وخرير المياه، والرياح، وأوراق الشجر. "

ولذا فإن يوميات جيد تعج بذكر أهمية تأمل الطبيعة والنزهات، ودورها في تهيئة المزاج والفكر لعملية الكتابة. وتجربة الطبيعة انعزالية، كالبيانو، تحمل أكبر متعة لشخص الوحيد. كتب في ٨ كانون الثاني/يناير عام ١٩٢٢:

" أعمل هذا الصباح أمام النافذة الثلاثية لحجرة الجلوس، وأنا أراقب عملية البستنة التي تقوم بها العصافير في حديقتي الصغيرة. "

وقد يحصل أن يستيقظ أندريه جيد ليلاً، بعد أن نضجت الفكرة، ليكتب:

" سهاد مستمر. لم أشعر أبداً بهذا النشاط الذهني. هذه الليلة، لو كانت السكرتيرة بقربي لكتبت ربع كتاب. أحس بأن فكرتي تتشكل بسهولة ووضوح أكبر مما كانت عليه في السابق. "

يمر الكاتب بفترات عصيبة يعجز فيها عن الإبداع، وهنا يختلط القلق بالثقة أن كل كتاب سيكتب في وقته عندما ينضج. إن أحد شروط الإبداع أن يعرف الكاتب متى يكتب، ليس مبكراً جداً، ولا متأخراً جداً. كتب يقول:

" أعتقد أن الخطأ الأكبر للأدباء



والفنانين اليوم هو عدم الصبر. فلو كانوا يعرفون الانتظار لكان أتيح للموضوع أن يتشكل بهدوء في أذهانهم."

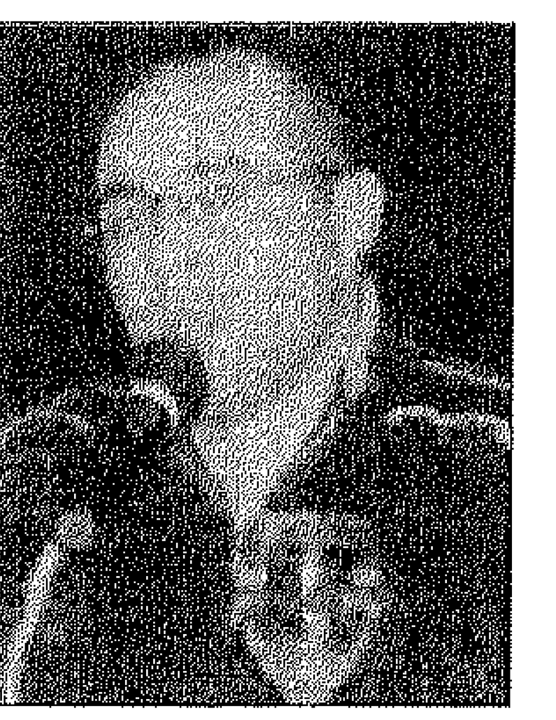
على الرغم من تنوع كتابات أندريه جيد وغناها، نجد فيها انسجاما ونضجاً. لاشيء كتب قبل أوانه، لاشيء في استعجال، ما عدا النهايات، التي يسرعها بإرادته. واليوميات تؤكد ذلك، وهي بالتعريف مرتبطة بالزمن، وتساعد على الهروب منه وتحديه. فقد سمح له الزمن بأن يأخذ الوقت اللازم للكتابة. أليس جان جيرودو من قال: " لا يحترم الوقت ما صنع من دونه "؟ لكنه بودلير، على أية حال من أقر " بالفضائل العملية لأوقات الفراغ من أجل الخلود."

المقتبسات كلها من كتاب أندريه جيد، اليوميات، الجزء الأول، ١٨٨٩-١٩٣٩ لا بلياد، دار جاليمار للنشر، باريس، ١٩٥٢. (والمرجع باللغة الفرنسية، فقمنا بترجمة المقبوسات منه إلى اللغة العربية لهذا البحث) ■

محمد اشويكة (قاص، أستاذ الفلسفة، مراكش، المغرب)

الكتابة طقس الطقوس
أو طقس هدم دون فؤوس

-١-



هل الحديث عن طقس الكتابة يرمي بصاحبه في متاهة مفهوم ينام بين جفون المجموعات ذات الطابع الروحي أو الديني الخالص؟ للمفهوم فخاخه ومتاهاته التي لا تنفصل عنه... فهل سيجرنا الحديث عن الطقوس في مجال الكتابة إلى ولوج هذه العوالم بطريقة لاشعورية سيما وأن الروحي يشكل جزءا من الأنا الجمعي للمثقف العربي، يستدعيه سواء كان رافضا أو مؤمنا؟

يشير مفهوم الطقس في المعاجم المتخصصة وغير المتخصصة إلى مجموع الممارسات التقليدية السرية التي تقوم بها الجماعات الدينية. كما يشير إلى الممارسات السرية عند الشعوب أو أي إشارة خاصة يقوم بها أتباع ديانة معينة كطقوس السلام التي تختلف من ثقافة إلى أخرى ونعني به أيضا كل ممارسة منتظمة وقارة كمجموعة العادات وغيرها... تشكل الكتابة بمعناها المعاصر، قطيعة جذرية مع بعض أنماط الكتابة أو فنون القول القديمة، كما أن مفهوم الكاتب اليوم، قد خضع بدوره "لتعديلات" معرفية متعددة أبعدته عن متاريس الغيب وأدخلته إلى دوامات الموضوعية حيث لم يعد الكاتب محاطا بالأسرار...

قبل الشروع في الحديث عن طقس أو طقوس الكتابة يتبين لي أننا أمام إشكاليات يحيلنا عليها المفهوم ذاته، فهو بمثابة الإشارة بالنسبة للكلام، إن لم نقل إنه إشارة في حد ذاته؛ تتمظهر في زمان عابر وعارض يتعارض مع أي ثبوت مكاني، فكل ممارس يتماهى مع طقوسه...

-٢-

قديما كانت الكتابة ملفوفة بطابع ميثولوجي وسحري وميتافيزيقي... كان للشاعر ملهمة أو جنية أو إله أو ربة! وكان الكاهن أو العراف أو الساحر يشتغل وسط جو متخم بالممارسات الطقوسية وملفوف بالعوالم الغريبة والكواليس المتعددة... حيث كان فعل الممارسة الرمزية (سحر، كتابة، حكي...) يدخل في نطاق الطلاسم غير المتاحة للجميع، عالم مغلق من الممارسات الملفوفة بالقداسة، كان هؤلاء يحتكرون الفعل والقول ويروجون لمقولة التدرج، يعتبرون ذلك ملكا مقدسا، كما أن المشتغلين بذلك يعتبرون الآخرين مجرد "مستهلكين رمزيين" لا يستطيعون الارتقاء إلى عالمهم المقدس أو لا يريدونهم معرفة ذلك... فهل الأمر كذلك بالنسبة لفعل الكتابة اليوم؟ هل استطاعت البشرية إنتاج طقوس مغايرة بعدما هدمت الطقوس القديمة؟ هل كشفت التقنية الحديثة عورة الكواليس القديمة أم أنها أدخلت الإنسان في طقوس أكثر تعقيدا؟ هل كاتب اليوم هو كاتب الأمس؟

من الواضح جدا أن هذه الإشكاليات تحتاج إلى كتب بعينها قصد إيضاحها... يتقاطع في تشكيلها السوسيولوجي والسيكولوجي والأنطروبولوجي والتيولوجي... لكن أهميتها ــ في نظري ــ تكمن في طابعها المُخَلخل لبعض طقوسنا الروتينية اليومية التي جعلت الإنسان يعيش وهو يعيد نفسه بشكل يذكر بالطقوس البدائية للإنسانية. إن فعل الكتابة فعل نفسي واجتماعي، وبالتالي فهو يخضع لمنطق المزاج والحركية.

-٣-

للكتابة طقوس... ليس للكتابة طقوس... الكتابة طقس...

هل تتمثل طقوس الكتابة في الاستعدادات والممارسات التي تقوم بها الذات الكاتبة قبل مباشرة عملية الكتابة كفعل إنساني أم تتجلى في طقوس التحريم والتقديس والتدنيس المتبنية على التناقض (الممنوع/المرغوب؛ المقدس/المدنس...)؟ هل الكاتب يكتب دائما أم أن الانشغال بالكتابة طقس أقسى من عملية الكتابة ذاتها؟ ما

الفرق بين فعل الكتابة وفعل القراءة؟ ألا يكون النص المكتوب بداية لعملية تأليف قد لا تكون بالضرورة مكتوبة؟ إن عملية القراءة فعل نفسي تفاعلي، فالقارئ يؤلف حين يقرأ.

إن فعل التحضير للكتابة طقس لأنه يتميز بالثبات، فمهما تغيرت الظروف لابد أن الكاتب يحضر لممارسة هذا الفعل ولو في أبسط الحيثيات (البحث عن القلم، الورق... إشعال الحاسوب وتحضير البرنامج المناسب...). كل ذلك يعبر عن استعداد ملموس وواقعي... أما عمليات الحذف والتشطيب والتعديل، تمزيق الورق وإعادة القراءة... فضلا عن المخاض الذي تأتي فيه الفكرة: قد تصاحبني الفكرة زمنا طويلا، قد أكتبها ولا أكتبها، تدور في ذهني، تسافر معي، تحاصرني، تسكنني وتتنقل معي، تزاحمني أينما حللت... في بعض الأحيان أستيقظ لأكتب جزءا من قصة أو لأغير مسارها، نهايتها أو بدايتها، أو أعدم أحد شخصياتها... إذا قبضت عليها أقطفها وأضعها في مزهرية ذاكرتي المكتوبة أما الفكرة المنفلتة فسأقطفها حين يصل أوانها...

-٤-

عندما يقوم الكاتب بتنقيح مسوداته أو تعديلها... ألا يعدل ذاته؟ ألا يلغي ذاته؟ ألا يصبح القلم هنا بمنزلة السيف الذي يقتل به نفسه ويبعث فيها الروح من جديد؟ أليست تلك الخدوش التي يضعها على الورقة هي خدوش على الجسد، وبالتالي فهي وشم يسم به نفسه؟

الطقوس مرتعها الجسد: هو وسيلتها ومنطلقها، يتماهى معها، يتحمل نتائجها...

-٥-

يتجلى أن مظاهر طقوس الكتابة متعددة، ولا تختلف عن كثير من بعض الممارسات السوسيو-أنطروبولوجية الأخرى... نرصد من بين هذه الطقوس ما يلي:

- يشكل مكان الكتابة (مكتب، مقهى، حانة، خلاء...) كل صفات الاحتفاء والقداسة والطهرانية... أو العكس بالنسبة لبعض الكتاب...

- تعد حفلات توقيع الكتب والقراءات والاهداءات والنقاشات المتبادلة وجها آخر للعبة الطقوسية المرتبطة بالكتابة... خاصة وأن المكان المخصص لهذا الفعل يتم تحضيره بطريقة طقوسية (ورود، ميكروفون، إضاءة، منصة، ملصقات...).

- يستعد الكاتب المُحتفى به مسبقا للقاءات الثقافية (لباس، أناقة، التقاط صور مع المعجبين والمهتمين والشامتين، لقاءات صحافية، بورتريهات منتقاة...).

إن كل هذه الممارسات الرمزية تشبه القداس الديني أو حفلات الزواج والختان أو غيرها من المظاهر الغارقة في القداسة...

-٦-

قد يختار الكاتب مكانا معينا للكتابة أو زمنا محددا كذلك، فهل هذا اختيار طقوسي؟ وهل تترك الفكرة الوقت الكافي لتدبر شأنه؟ ماذا يكتب الكاتب؟ ألا يكتب عن طقوس بعينها؟

الكاتب في الأصل لا يكتب إلا عن الطقوس، عندما يكتب الكاتب عن تيمة ما: يصف ما يرى، يحلل ما يسمع... ينطلق من حواسه وعقله وحدسه... أليست لكل هذه المصادر المعرفية طقوسها الخاصة؟ مثلا، لكي تتذوق البشرية الطعام، مرت عبر طقوس متعددة: أكلت المطبوخ والنيئ، الحلال والحرام، الحلو والمر، المملح والمخلل... إن الكاتب (بمعناه الشاسع) يعيد تشكيل تلك الطقوس من جديد، وأثناء تلك العملية يمارس طقوسا ويهدم طقوسا ويؤسس لأخرى... الكتابة طقس الطقوس... طقس الهدم والبناء دون فؤوس... ■

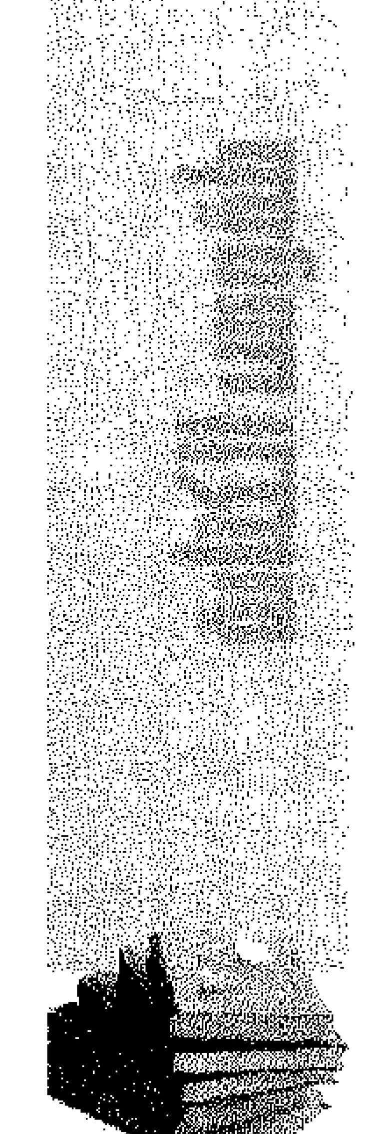
د. فاروق مواسي (فلسطين)

طقوسهم وطقوسي.. تأتيني جنية الشعر لا شيطانه



يبدو لي أن "الطقوس" كما يسميها الكثيرون أو العادات المنتهجة أو "السلوك الكتابي" - كما أرى - فيها ما يشي بالمضمون، وإذا كان الأسلوب هو الكاتب كما يرى (بوفون) فلا بدع إن لاحظنا أن الشكل حتى الخارج عن النص أو السابق له، له علاقة ما بالفحوى أو بصاحبه.

وقد ألف س. ر مارتين كتابه "في تجربة الكتابة" (ترجمة: تحرير السماوي)، فعرّفنا على بعض السلوك الكتابي لدى المبدعين، فسيمنون مثلاً يصحو من السادسة صباحاً ويحضر لنفسه القهوة، ويأخذ فنجانه يومياً إلى غرفة عمله... الستائر تظل مسدلة، فهو يحب العمل تحت المصابيح الكهربائية. سيمنون كان يعمل لمدة ثلاث ساعات يوميًا - أي أنه في التاسعة صباحًا يكون قد أكمل ما يقارب العشرين صفحة دونما استراحة، وتستمر طباعته كطلقات الرشاش، ويطبع نسختين من كل صفحة خوفًا من أن تضيع إحدى أوراقه... في فترات الاستراحة لا يقوم بأي عمل (ص٩٢). أما أجاثا كريستي ففي الحمام تأتيها أفضل الأفكار كما قالت، كانت تجلس في البانيو ساعات طوالاً حتى تجد القصة الملائمة، وتضيف: " لا أستطيع وضع التصاميم إلا في الرياح الممطرة، أما إذا أشرقت



الشمس فيكون أحب شيء إلى نفسي هو الجلوس في الحديقة. وفي الأيام العشرة قبل الأخيرة قبل البدء في الكتابة أحتاج لتركيز محكم. عليّ أن أظل وحدي دون ضيوف ودون تلفون ورسائل" (ص ١٠٨).

ولم يكن همنغواي يستعمل المكتبة لعمله، بل كان يعمل في "البرج الأبيض" المطل على العاصمة هافانا (ص١٢) - الأمر الذي يذكّرنا بميخائيل نعيمة و"الشخروب" في أعلى بسكنتا.

والانضباط الصارم وجدناه لدى ألبرتو مورافيا، فيقول: " منذ فترة طويلة جداً وأنا أكتب كل صباح بالطريقة نفسها التي أنام فيها وآكل يوميًا. لقد أصبحت الكتابة جزءًا عضويًا في إيقاعي البيولوجي"...

ولا بد من الإشارة كذلك إلى مقال كتبه صالح علماني في صحيفة تشرين السورية ٢٠٠٣/٥/٢٨، حيث استعرض كتاب " عندما تأتي ربات الإلهام" للمؤلفَين الإسبانيين راؤول كريماديس وأنخل إستبيان. أما الأول فقد كان أستاذاً للأدب الإسباني والأمريكي اللاتيني في جامعات مختلفة، وحرر مقالات أدبية ونقدية في صحف كثيرة. وأما الآخر فهو أستاذ الأدب الأمريكي في جامعة غرناطة. وهذا الكتاب يدرس عادات ستة عشر أديباً في ستة عشر فصلاً، نحو: ألبرتي، نيرودا، بورخيس وأوكتافيو باث وإدواردز... الخ.

فبورخيس - مثلاً - كان يغطس في الصباح الباكر في حوض الاستحمام ليستغرق في التأمل، وليناقش الحلم الذي حلمه الليلة الفائتة، وليدرس إن كانت فكرة الحلم تنفعه في صياغة أدبية ما، فإذا اهتدى إلى البداية والنهاية لم تكن لديه صعوبة في استمرار معالجته النص.

يقول علاء طاهر في كتابه الخوف من الكتابة (ص ٦٠) أن في نصوصه نجد المرايا، التيه، النمور، الأنهار المدارية، مدن غريبة.....

ومن الجدير أن نذكر أن ماركيز كان يؤمن بأن الأزهار الصفراء على منضدته تجلب له الحظ، وقد ذكر أنه يستهلك مئات الأوراق حتى يستخلص قصة في اثنتي عشرة صفحة.

أما الحديث عن يوسا وانضباطه ودقته فيذكرنا بنجيب محفوظ الذي كان يمر في وقت محدد في أثناء تجواله في القاهرة، فتُضبط الساعة حسب مروره بذات المكان. ولكن المفاجئ في سلوك يوسا الأدبي أنه كان يكتب وأمامه دمى لأفراس النهر.

ولم يعش بروست مع نساء، بل عاش مع سائقه الخاص الذي كان يصحبه بسيارته إلى تلك الحفلات الليلية التي لا تنتهي، فبروست كان ينام طيلة النهار، ثم يخرج ليلاً متوجهًا إلى صالون أرستقراطي تجري فيه حفلات الكوكتيل، لذا كانت رواية البحث عن زمن ضائع تتصف بمناخ هذه الحياة الغريبة. (انظر كتاب: علاء طاهر: الخوف من الكتابة).

وإذا عدنا إلى أدبنا، وطالعنا في العمدة لابن رشيق فسنجد أنه أفرد للشعراء العرب الضروب التي بها يُستدعى الشعر، فكثيّر عزة كان يطوف في الرياض المعشبة، بينما كان الفرزدق يركب ناقته، ويطوف منفردًا في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة. وأما جرير فكان يشعل سراجه ويعتزل، وربما علا السطح وغطى رأسه رغبة في الخلوة، بينما ذو الرمة كان يخلو لتذكر الأحباب (انظر نماذج أخرى في العمدة ج ١، ص ١٨٠).

وكنت قد قرأت أن شاعرنا شوقي كان يكتب في المقاهي وعلى أوراق علبة التبغ، وكان يترنم في شعره قبل أن يكتبه، وذلك في تجواله على شاطئ النيل، وأن نزار قباني كان لا يستخدم إلا الورق الملون في كتابته، وكان هناك من الشعراء (عزيز أباظة وسواه) يرتدي أبهى ملابسه وأفخمها.... وكأنه سيلاقي عروسه. وقد تعرفت إلى أديب - لا يحب أن أذكر اسمه - من الذين يُعدّون للكتابة عدتها، فيرتب الطاولة والأقلام والورق، ويحضر القهوة، ويستمع إلى الموسيقى الكلاسيكية.

ونحن بالطبع لا نستطيع أن نصل بين خط السلوك وفحوى النص تمامًا، ولكن ذلك يحتاج إلى دراسة متأنية ومسؤولة، والافتراض هو أن ثمة علاقة ما - كما أشرت - وسأحاول أن أبين ذلك من خلال سلوكي الشخصي (وعذرًا لأنني أذكر نفسي بين عظماء أنا تلميذ لهم، فقد طُلب مني - أصلاً- أن أكتب هنا عن سلوكي أو طقوسي الشخصية):

إن النظام والانضباط والدقة أهم ما أهتم به، والصدق مع النفس هو العمود الفقري لكتابتي، فإذا ورد وارد القصيدة وكنت سائقًا كتبت بعض أبياتها وأنا أقود سيارتي، وإن كنت على فراشي ليلاً فإنني أدوّن الوارد والنور مُطفأ (خشية من تعكير الصفو على العائلة)، وإن أطلّت الفكرة أو الومضة أو الإشراقة لجأت إلى الهدوء لأتابع ما أحسه ويختلج في مشاعري وفكري.

لماذا أقول " الصدق " وهو وصف أكثر منه سلوكًا ؟

السبب - أنني أحاول أن أتهرب من هذا الخاطر أو الكتابة بسبب كثرة انهماكاتي، وحبي للقراءة الذي لا يكاد يفسح لي مجالاً ، وبسبب يأس مستور من عدم جدوى الكتابة، وبسبب التساؤل الملحّ: ومن يقرأ هذا الكلام؟ ولكني لا أجد مناصاً، فالكتابة ليست ترفاً لدي، والصدق يستلزم أن أكون إياي.

أقرأ بصوت عال كل ما أكتبه، وفي قراءتي يتبين لي إيقاع الشعر بتلقائية، وألاحظ كيف يرتفع صوتي وينخفض مع وتيرة دمي. بعض قصائدي كانت تأتي إثباتاً لمقولة ووردزوورث إن الشعر " فيضان تلقائي " - spontaneous overflow.

فتولد القصيدة كاملة دون أن أغير فيها حرفا - على سبيل المثال: " ند في أضرحة عراقية " التي كتبتها والدمعة ترف على مآقيّ. أما القصائد التي أقرأها على نفسي بإلقائي المتفاعل فقد أجد فيها كلمة بحاجة إلى تغيير، أو أن هناك معنى جديدًا بي أن أتوسع فيه أو أختزله، فأفعل ذلك أسوة بـ " عبيد الشعر" الذين اشتهروا في الجاهلية بسلوكهم الكتابي الذي كان يمتحن الجملة الشعرية مرة بعد مرة، قراءة بعد أخرى، وأمام هذا وذاك (زهير في حولياته، عبيد بن الأبرص، الحطيئة وعدي بن زيد...)

ولعل في هذا إيجابًا - أيضًا إذ أن الشاعر لا يعتبر كلماته كمالاً مطلقاً، وقد توصل إلى ذاك لاحقاً العماد الأصفهاني الذي رأى في التغيير دلالة على "استيلاء النقص على جملة البشر".

أما كيف تولد قصيدتي، فالأمر يتعلق بما شُحنت به، أو عبّثت فيه أشجاني وأحلامي وعاطفتي. تأتيني جنية الشعر (ولا أقول شيطانه، ولعل هذه القناعة خاصة بي لم أسمع أن أحدًا سبقني فيها من العرب، ولا شك أن هناك تأثرًا من الغرب فهي مستقاة من الموزا) فأتبعها بلباسها المغري الشفاف. هل الصورة أوشكت أن تكون جنسية؟ إذن فاسمعوا ما أقول:

انحنت لي قليلا
فبدا تكوّر نهديها
فرمقت الزغب الأبيض.
في شهوه
ومضينا في الـ كلام
وفي الـ قصيده

عندما أختم قصيدتي أحب أن أقرأها أولاً على رفيقتي (تسمي نفسها "الأذن الأولى") هي تسمع، وأنا أقرأ وأراقب تعابير وجهها، ثم أستمع إلى تعليقها، ولكني مع ذلك ولتعذرني - لا أتقيد به.

أما كتابتي النقدية والبحثية فهي من قبيل القصدية، فأنا معنيّ مثلاً بفكرة أو بنص أو بأديب أحب أن أعرّف به، أو مبدأ شعري أو فكري...

أقرأ أولاً ماذا كُتب في موضوعتي، وأعطي كل ذي حق حقه، فلا أسرق من هذا وأنتحل، أو أنكر على ذاك فضله، فقد جعلت رائدي الصدق-كما قلت -، وفي ذلك أتصالح مع ضرورة الكتابة في عصر يتنكر للكاتب والكتابة.

أبحث عن متلق يستمع إلي وأشترط فيه (في قرارة نفسي دون الإفصاح عن ذلك) أن يقدّر جهدي، فلا يتوقف لدى الملاحظة التي لا تروق له، وينسى أن الأذن تسمن و"يهوى الثاء مبرز ومقصر".

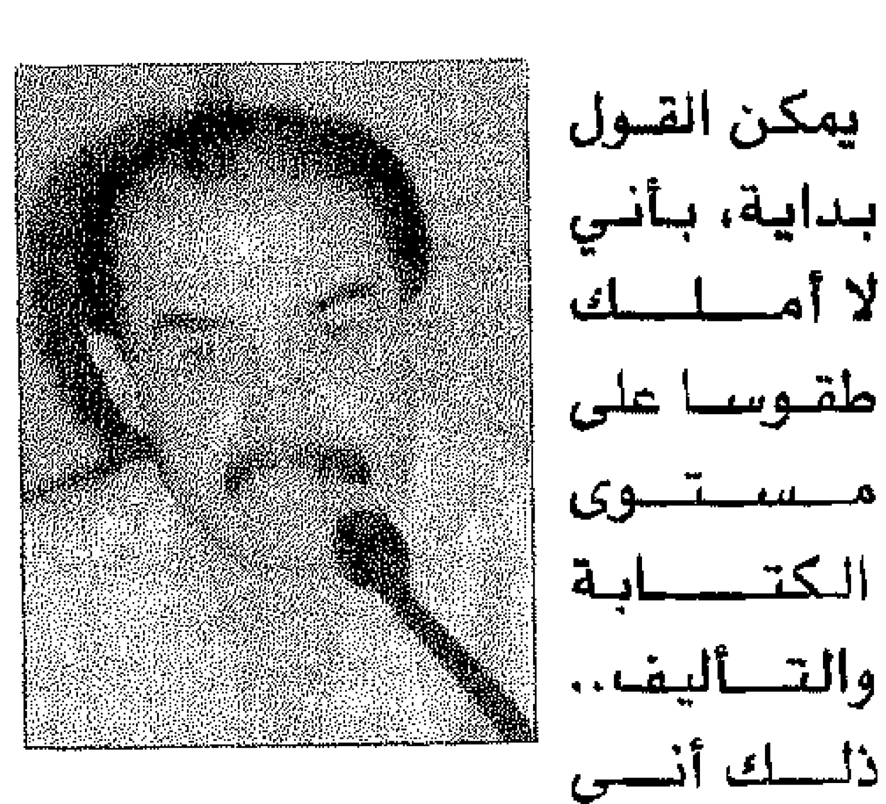
شرط كتابتي أن يكون هدوء حولي لأركّز فكرتي، وأغوص في أعماقها شعراً ونثراً.

فهل هذا الصدق وهذا الهدوء وهذه الدقة تنعكس في كتابتي؟

أدع الجواب للمتلقي. ■

صدوق نورالدين (المغرب)

بحثا عن خيط أبيض
طقوس القراءة عندي أقوى من الكتابة



يمكن القول بداية، بأني لا أملك طقوسا على مستوى الكتابة والتأليف.. ذلك أني أكتب حيثما أتيحت لي الظروف، ولئن كان الأغلب، تحقق فعل الكتابة داخل فضاء المقاهي، على الرغم مما يسمها من لغط وضجيج على السواء..

إنني من الكائنات النهارية، ولا علاقة تربطني بالليل.. أعرف مطلق المعرفة إيقاع الصمت الذي يسم موسيقى الليل، ولكني.. اخترت الانغمار في الخيط الأبيض منذ الانبثاقة الأولى.. ذلك أنني أعتبر اليقظة المبكرة البديل الحق لما ضاع ليلا..

ابدأ الكتابة في الساعات الأولى من النهار، قد أستغرق ثلاث ساعات إلى أربع، لأجد نفسي مطاردا بالوقت وليس الزمن.. وقت خروج ابني من الصف الدراسي، ووقت التحاقي بالعمل حيث أشتغل مدرسا..

إنني أفضل التسويد وليس الكتابة المباشرة.. ذلك أني أكتب وأعيد قراءة ما كتبته منذ البداية، حيث التشذيب والحذف يأخذ بدوره وقتا.. أما إذا كان المساء فارغا، فإني أعمل على رقن ما كتبته على جهاز كومبيوتر صغير غير متطور، له طاقات محدودة، ما دمت أفضل التدوين والحفظ..

منذ ١٩٨٤، سنة إصدار كتابي النقدي الأول "حدود النص الأدبي"، عملت على الاشتغال داخل فضاء المقاهي كما أسلفت.. أصل المقهى مبكرا، وأجلس في ذات المكان، علما بأن العاملين بالمقهى يعرفونني، مثلما باتوا يعرفون ما أشربه، حيث تطالعهم صورتي أحيانا على شاشة التلفاز..

وفي حالات أعمل على تغيير الفضاء نحو مقهى آخر، لأني أرى في ذلك متنفسا، ثم أستكمل ما كنت بدأته..

أعمل باستمرار على النقد.. وفي حالات يأخذ مني الإبداع حظه.. ◄

أعمالي النقدية مستوحاة من قراءاتي في القصة والرواية والنقد نفسه والفكر.. من ثم فإني أحاول الاشتغال على ما لم يتم الاهتمام به، إذ مهما تأجلت عملية نشره، فإنه لا يفقد قيمته..

إنني أفضل النشر في المنابر القوية، في الواجهة.. وأما الظلال فمتروكة لغيري ممن ينتمون لـ: " نقابات " الكتبة وليس الكتاب..

قد تسألني ومتى تقرأ؟

إن طقوس القراءة عندي أقوى من الكتابة.. وأعترف في هذا المقام بأن جميع الأعمال التي كتبت عنها قرأتها مرة واحدة.. ذلك أن القراءة لدي بطيئة جدا.. ثم إنني أنتقي ما أقرأه بحكم عامل الزمن..

بل إني ندمت على سنوات قضيتها أقرأ تفاهات من الإبداع المغربي المسمى بالحديث، كان يمكن استغلالها في التعرف على الآداب العالمية..

أقرأ ليلا، وفي حالات الفراغ من الكتابة نهارا.. قد يستغرق الكتاب بين يدي شهرا إذا كان ممتعا وأربعة أيام أحيانا..

أفضل القهوة السوداء أثناء الكتابة، حيث لا أتجاوز فنجانا واحدا إلى اثنين.. تماما مثلما أفضل المشي طويلا لأنه يهبني راحة على مقعد الكتابة منعزلا وغريبا..

أجدني بعد كل تأليف شبه عاطل، وأبحث عن بذرة ، عن نواة أخرى للكتابة والتأليف، لتبدأ مجددا ذات الطقوس، إلى نهاية الجسد.. ■

د. بوشوشة بن جمعة (تونس)

أحلام مستغانمي وطقوس الكتابة

"أنا في حالة شهوة دائمة"



تمتلك الكتابة الابداعية طقوسها الخاصة التي تجعل منها فعلا خلاّقا يتوفّر على العلامات الدّالة على اختلافه عن السائد من أشكال ممارسة الوجود.

و يندرج الحديث عن /و في طقوس الكتابة الروائية لدى أحلام مستغانمي، ضمن حضور ثيمة الكتابة شاغلا فكريا، وتشكيلا جماليا في ثلاثيتها: ذاكرة الجسد وفوضى الحواس، وعابر سرير. وهو حضور يكشف عمّا تمتلكه هذه الكتابة من وعي نظري بشروط الجنس الروائي، وعن تداخل الخطابين النقدي والروائي في ممارستها لهذا النوع من الابداع الأدبي /السردي.

فهي تدرك الكتابة طقسا حميما إلى المدى، وذاتيا إلى الأقاصي، يبقى " وليد أحاسيس ودوافع لا شعورية "(عابر سرير، ص٧٣)، ومن ثمّة لا يمكن أن يمارس في نظرها- الاّ في فضاءات خاصّة، مما يعلّل اندهاشها ممّن يمارسونه في أماكن عامّة، تلوّنها مناخات المألوف، تقول: "لم اكن أفهم يوما كيف يكون بامكان البعض أن يكتب هكذا في مقهى أو في قطار دون أي اعتبار لحميمية الكتابة. أن تجلس لتكتب في مكان علني، كأن تمارس الحب على وقع أزيز سرير معدني. وبإمكان الجميع أن يتابعوا عن بعد كلّ أوضاعك النفسية، وتقلباتك المزاجية أمام ورقة "(فوضى الحواس ص ٦٥). وتعلّل تصوّرها هذا بما تضفيه على الكتابة من بعد وجودي يجعلها تكون فعلا مشتقّا من المكان، وخطاب نبوءة يحمل المؤشّرات الدالة على الصيرورة، تقول في حوار أجري معها: " الكتابة جزء من كياني "، وهو ما يقرن فعل الكتابة الروائية لديها بالسمة النرجسية، حيث يتّخذ من الذات: المنطلق، والمدار، والمدى، وهو ما تعترف به في شكل مكاشفة، في قولها في شهادة نشرت لها بأخبار الأدب "إننا نكتب بالدرجة الأولى لأنفسنا فالكتابة مشروع شخصي، ورحلة لا يقوم بها المسافر الا وحده، لسبب وحده معني به".

إن الكتابة من منظور أحلام مستغانمي حالة ابداعية خاصة، ومختلفة، ترد في نصوصها الروائية مقترنة بعدد من عناصر الكيان في علاقته بالذات والآخر والوجود، كالذاكرة، والحب، والوطن، والحياة، والقدر، وجميعها يتعالق مع فعل الكتابة ليشكّل طقوسه، ويرسم مناخاته، ويبلور المفيد من سماته الفكرية والجمالية، وفعلا يتيح للذات أن تتعرّى وللكيان أن يتطهّر، وللعقل أن يصير جنونا، تقول في حوار معها لمجلة الاختلاف: " أنا امرأة مجنونة، وأزداد جنونا في حضرة الورق ".

ثم إنّها تعدّ الكتابة أداتها للوعي بذاتها والوعي بالآخر: الرجل /المجتمع / العالم وسبيلها إلى اكتشاف هويتها وتبرير وجودها، ومن ثمّة فهي في رحلة بحث دائم عن هويتها أنثى في علاقتها بذاتها / والآخر على حدّ سواء، تقول: " ما زلت أبحث خلال كتاباتي عن قيمة حياتي، ومعنى ما عشته.. " ثم تشبه طقس الكتابة بطقوس العشق وقد أدرك مدى الشهوة، ومنتهى المتعة في قولها: أنا في حالة شهوة دائمة، أشتهي نصّا، أشتهي شخصا، أشتهي حالة، أشتهي مدينة لا أعرفها، كل هذه الأشياء تجعلني أكتب". كما يتماهى طقس الكتابة مع طقوس الجنس في حال ارغام الجسد على الاستجابة /الاغتصاب، وذلك عند تعامل الكاتبة مع بياض الورقة بكثير من العنف دليلا على العنفوان، تقول: " فلا يمكن الاّ أن

تكون عنيفين مع الورقة لأن الكتابة حالة اغتصاب دائم بالنسبة لي، لا بد من كثير من السطوة، لا بد من السيطرة على الورقة، لا يمكنني ان أكتب اذا لم أكن في حالة عنف وشراسة، شراسة أمارسها لأنّي لا أملك سلاحا غيرها، من حسن حظّي أنني لا أملك شيئا آخر أكثر تدميرا من الكتابة، أنا لا أكتب لأهادن الورق ".

فالكتابة، في ضوء هذه الرؤية، طقس يورّط صاحبه، وهو لينشئ نصّه يذهب به" من سؤال إلى آخر وفجأة تجد نفسك، وقد وضعت اصبعك على الجرح وأنت لا تدري أنك قد وضعت يدك على هذا الألم الكبير وهذه هي الرواية ".

كل هذا يجعل من طقوس الكتابة الروائية لدى احلام مستغانمي، طقوسيتها تسمها الصيرورة، باعتبار انها لا تتمّ على أرض ثابتة بل هي تجسيد "لحالة ارتحال دائم بين الاسئلة وانتهاك دائم لمنطق الاجوبة، واحتمال مفتوح على التعدّي النصّي الذي يفضي بالكتابة إلى اسئلة شاسعة ومخيفة في أجوبتها، ليس أقلّها، لماذا تكتب؟ ولمن تكتب؟ وهو ما يعلّل رؤية الكتابة لقيمة ممارسة طقوس الكتابة الروائية في ذاتها، لا في مقاصد أخرى خارجها، تقول "إن المهم في كل ما نكتب هو ما نكتبه لا غير. الكتابة هي الادب، وهي التي ستبقى، واما الذين كتبنا عنهم فهم حادثة سير، أناس توقفنا أمامهم ذات يوم لسبب أو لآخر ثم واصلنا الطريق معهم أو دونهم" ذاكرة الجسد ص١٢٥).■

د. العادل خضر (تونس)

الكتابة والطقوس

"كأنّ إلها غضّا يرقص في قلبي"

(محمّد بالعربي الجلاصي)



لا تحتاج الكتابة إلى طقس خاصّ ولا إلى إعداد ولا إلى استعداد من أيّ نوع كان. فالكتابة هي فعل تنقلب فيه الأفكار والأحاسيس من حال إلى حال. تكون في الحال الأولى في الذّهن، وفي الحال الثّانية على الورق. فالكتابة هي العمل الّذي يجعل الفكر حبرا على ورق، أو متجليا على شاشة الحاسوب. فهي هذا الصّنيع الّذي يقلب أحوالنا الذّهنيّة إلى رموز خطّيّة حتّى تصبح قابلة للتّداول في سوق المبادلات الثّقافي. فليست الكتابة بهذا التّصوّر تمثيلا للفكر وإنّما إبداع له.

هذا التّصوّر الّذي يجرّد الكتابة من هالتها المقدّسة وكلّ طقوس، ويجعلها مجرّد عمل ككلّ الأعمال البشريّة لم ينشأ من عدم، لأنّه نتاج تحوّلات عميقة جدّت في أبنية الثّقافة التّقنيّة، منذ أن عرف الإنسان الكتابة، ثمّ الطّباعة والثّورة الرّقميّة في مجال الاتّصاليّات. وقد جعلت هذه التّحوّلات العالم يفقد شيئا فشيئا سحره القديم، وتنتزع منه قداسته فلم يبق من جرّاء ذلك الفقدان مكان للألوهة. ولا يعني ذلك بالضّرورة الكفر والإلحاد، وإنّما وضعيّة مختلفة عمّا عهدناه من قبل، أضحى فيها الفرد، هذا الأنا المفكّر، معوّضا للإله وبديلا له بوصفه أساسا لكلّ شيء.

وإذا كانت الطّقوس في الأصل مرتبطة بالمقدّس وجسد الآلهة، أي صنمها الملطّخ بدماء الأضاحي العابق بعطر البخور، فإنّ تلك الطّقوس كانت الدّليل الوحيد على ألوهيّة الآلهة، أي على حضورها في العالم. ولعلّ أكثر النّاس ارتباطا بتلك الطّقوس ملاّك الحقيقة، ممّن منحوا هبة الاستبصار، والاطّلاع على الغيب، ومعرفة ما كان وما يكون وما سيكون. من هؤلاء نجد الشّاعر والكاهن والحكم في العوالم القديمة كالعالم الإغريقيّ القديم والعالم العربيّ (في الجاهليّة الأولى والأخيرة). ولا فائدة في استعراض الأدوار الّتي اضطلع بها هؤلاء في ترسيخ الدّيانة المحلّيّة على شاكلة طقوس وممارسات تعبّديّة، كالأضاحي والنّذور وطقوس الحجّ والاستمطار وغيرها.

كانت هذه الطّقوس تجري بما سمّيناه في بعض بحوثنا بالعبارة النّبوئيّة، وهي عبارة يجريها الكاهن بالسّجع والشّاعر بالشّعر، وميزتها أنّها مؤثّرة في الوجود طبيعة وإنسانا. فهي تستنزل الأمطار وتشلّ حركة العدوّ في الحروب. وهي أيضا عبارة غير متيسّرة إلاّ للأصفياء ممّن كانوا قادرين على الاتّصال بعالم الغيب وكائناته اللامرئيّة كالجنّ والشّياطين. وهي أيضا عبارة لا تكتسب إلاّ بتقنيات سرّيّة كالطّرق المريديّة أو الانخطافيّة. وهي عبارة باهظة ثمنها أحيانا بصر العين أو العقم، ولكنّها عنيفة ترعد قائلها. فقد كانت كنية الكاهن العربيّ عمرو بن جعيد الأفكل، وهي كنية ذات أصول سومريّة منتشرة في العالم السّامي تدلّ على الرّعدة والنّفضة. كلّ هذه المعطيات تدلّ على أنّ العبارة النّبوئيّة في العالم القديم بصفة عامّة هي قول مقدّس يستمدّ قداسته من طقوسيّته القويّة بوصفها الأساس المكين الّذي ينهض عليه ◄

الحضور الإلهيّ، أو ألوهيّة الآلهة في العالم.

من كبير المفارقات أن نتحدّث عن الكتابة والطّقوس، لأنّ الكتابة في اعتقادي هي عنصر دنيويّ قد نقل المقدّس خارج المعبد والحرم، وخارج دائرة الدّين. صحيح أنّ الكتابة منذ ظهورها الهيروغليفيّ قد كانت وثيقة الصّلة بالمعابد والآلهة، إلاّ أنّه ينبغي أن لا ننسى أنّ ظهورها قد ارتبط في الآن نفسه بظهور الإله الواحد وأشكال الدّيانات التّوحيديّة الأولى. ومع الكتابة الصّوتيّة، أصبح الإلهيّ لا مرئيّا، وذا وجود شبحيّ، يَرى ولا يُرى. وبفضل هذا الحضور اللاّمرئيّ صارت الكتابة والكتاب الدّليل الباقي على أثر ذلك الحضور. فالكتابة هي بنت الغياب الإلهيّ. وهو ما يعني في الوقت ذاته أنّ الحضور الإلهيّ في الصّنم، خاصّة في الدّيانات المحلّيّة لا الكونيّة، هو نفي لإمكان الكتابة والكتاب. ويمكن بالاستتباع أن نقول إنّ كلّ طقوسيّة ينهض عليها الحضور الإلهيّ هي بالضّرورة نفي للكتابة والكتاب. فالكتابة والطّقوس وجهان يتنازعان حضور الإلهيّ وغيابه. فالكتابة والله اللاّمرئيّ العظيم سيّان، والطّقوس وحضور جسد الألوهة شيء واحد.

إذا سلّمنا بهذه المعطيات أضحى الحديث عن طقوس الكتابة أمرا من قبيل المتناقضات إلاّ إذا تراخينا واعتبرنا أنّ استعداد المؤلّف وتهيّؤه النّفسيّ للكتابة داخلا في باب الطّقوس. وبهذا التّأويل نفرغ المفهوم من محتواه، ونعمل على إضفاء القداسة على عمل (أي الكتابة) هو في الأصل عمل لا قداسة فيه. علينا أن نتذكّر أنّ إله الكتابة تحوت، أو تووت كما نقل اسمه في محاورة الفيدروس الأفلاطونيّة، هو أيضا إله الموت، وأنّ الكتابة، قبل كلّ شيء، ذاكرة اصطناعيّة وليست ذاكرة عارفة حيّة. كما لا ننسى أنّ الكتابة في الفيدروس هي فارماكون: دواء وسمّ، يُحلّ الكتابة اللاّهثة محلّ الكلام الحيّ، ويزعم الاستغناء عن الأب (الحيّ وواهب الحياة).

إن جاز لنا أن نتحدّث عن طقوس الكتابة أو طقوس للكتابة فهي في نظري طقوس للقتل واليتم. فإذا كان المتكلّم هو أبا كلامه أضحى الكلام بمقتضى هذا التّصوّر الأنسابيّ ابنا "وإنّه ليفنى من دون حضور أبيه ومن دون عونه الحاضر، حضور أبيه الّذي يجيب. يجيب عنه ومن أجله. من دون أبيه، لا يعود بالذّات سوى كتابة " (دريدا، جاك: صيدليّة أفلاطون. ترجمة كاظم جهاد. دار الجنوب للنّشر تونس، ١٩٩٨، ص٢٩). فالكتابة هي الّتي تحلّ محلّ الأب المتكلّم، فهي غياب الأب. الكتابة يتيمة بلا أب. وبهذا التّصوّر تمسي طقوس الكتابة طقساً للجريمة وصناعة اليتم.

أستحضر ثلاثة مشاهد لهذا الطّقس العجيب:

المشهد الأوّل: هو مشهد الكاتب المسرحيّ النّرويجيّ هنريك إبسن. كان يضع على مكتبه عندما يكتب عقربا في قارورة وهو يغرس إبرته نافثا سمّه في تفّاحة. هذا المشهد قد ترسّخ في ذهني منذ أيّام الشّباب الأوّل. ولعلّ عناصره قد حرّفها النّسيان. ولكنّ وجود العقرب ثابت. ألا يكون مشهد العقرب قبل الشّروع في الكتابة عند إبسن استعدادا للدغ القارئ وقتله؟

الكتب التي تساقطت على الجاحظ فأهلكته هي ذاتها الكتب التي ألّفها طيلة حياته أفلا تصبح الكتابة بهذا الافتراض ضربا من الانتحار المؤجّل وتقنية من تقنيات الموت بها تصنع الكتب القاتلة؟

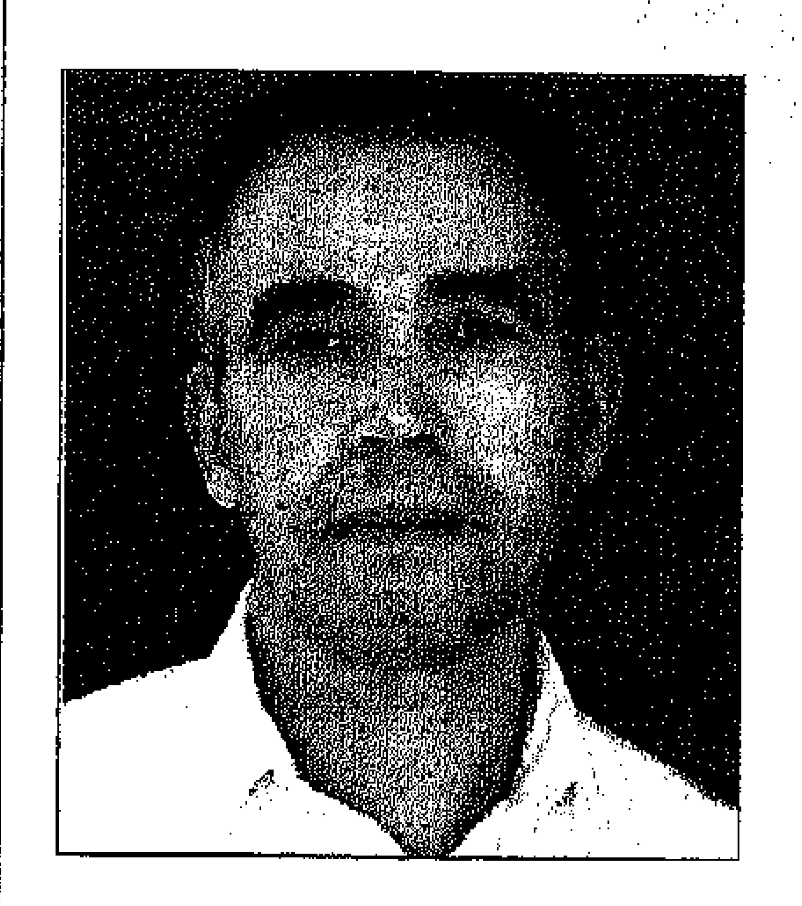
المشهد الثّاني: هو مشهد الشّاعر القديم. هو أيضا مشهد الاحتذاء لا الابتداء، والمحاكاة لا الابتداع. يسرق الشّاعر ويسطو ويغير وينتحل شعر السّابقين والمعاصرين. فمبحث السّرقات هو مبحث في الجرائم الشّعريّة الّتي تدينها مؤسّسة الشّعر. لنتخيّل مشهد الكتابة داخل هذا الأفق. الشّاعر لا يبدع. كلّ ما يسبق القصيدة هو مشهد الجريمة قبل أن تقع. طقوس الكتابة ها هنا هي طقوس الانتهاك والقتل المؤسّس للقانون الشّعريّ.

المشهد الثّالث هو مشهد موت الجاحظ. سبق لي أن حلّلت هذا المشهد في مقال عنوانه "النّاتئ في أدب الجاحظ". أستعيد تفاصيل المشهد الفاجع: يقال إنّه في حانوت من حوانيت الورّاقين التي كانت تكترى للمطالعة، تهاوت الكتب على الجاحظ وتساقطت، فمات رازحا تحت أثقالها. ولو افترضنا أنّ الكتب التي تساقطت على الجاحظ فأهلكته هي ذاتها الكتب التي ألّفها طيلة حياته أفلا تصبح الكتابة بهذا الافتراض ضربا من الانتحار المؤجّل وتقنية من تقنيات الموت بها تصنع الكتب القاتلة؟

ورغم ذلك هل ينبغي أن نتحدّث عن طقوس؟ وطقوس للكتابة؟

جوابي هو أنّنا بهذا الافتراض نساهم في صناعة أكذوبة أخرى يعجّ بها الفضاء الأدبيّ. فالفارق بين الكتابة والطّقوس هو كالفارق بين الحقيقة الأدبيّة الّتي تنظر إلى الكتابة على أنّها عمل بشريّ لا خوارق فيه، وبين الأكذوبة الدّينيّة الّتي تظهر الكتابة في صورة مقدّسة. وهي صورة يؤمن بها الكتّاب أنفسهم، ويروّجون لها، ويريدون حمل الآخرين على تصديقها والاعتقاد فيها على أنّها حقيقة لا ريب فيها. ■

الحبيب السائح (الجزائر)



المهتمون بكتابة سيرة الكتّاب الذاتية وحدهم يكونون قادرين على وصف طقوس الكتابة عند هذا الروائي

ما ذا لو أجبت عن السؤال شفهيا ثم وازنته بما أنا بصدد كتابته؟ أي: أي أثر يحدثه كلا الأمرين لدى قارئ مفترض؟

الكتابة، أي كتابة، تبدأ شفهية، تتشكل بتلك الصفة وتستمر كذلك حتى وقد خُطّت على ورق أو في صفحة الحاسوب معرضة في كل مرة إلى عمليات هدم وإعادة بناء وأحيانا إلى حذف نهائي في سياق تبديلي متواصل إلى أن ترضى الكتابة، أجل الكتابة عن الشكل النهائي أو القريب منه.

ليس هناك نص، الروائي خاصة قياسا إلى الشعري، ينكتب ضمن طقس اعتيادي. إني أعني بالطقس الحال المزاجية المسيطرة على الذات الكاتبة والمتبدلة المتغيرة، ليس فقط بفعل كيمياء الجسد التي تؤثر في الوعي وفي درجة التحمل ما دامت الكتابة تتطلب العافية الشاملة، ولكن أيضا بما تتعرض له من ضغط الخارجي ذي العلاقة بالمعيشي الذي هو المنطلق وهو المرجع لحياة الكاتب في العالم العربي.

المهتمون بكتابة سيرة الكتاب الذاتية وحدهم يكونون قادرين على وصف طقوس الكتابة عند هذا الروائي، أو الشاعر، أو ذاك. وهم المؤهلون لأن يقولوا إن هذا السلوك أو غيره من طقس الكتابة؛ لأن الكتابة لا تتحول طقسا إلا خلال إنجاز النص الذي يستغرق وقتا لا يمكن تقديره مسبقا وفي أجواء تستدعي غالبا العزلة المكانية والغيبة الزمانية.

إن الكتّاب الذين يُغريهم الحديث عن طقوس كتابتهم هُمْ لا يفعلون أكثر من أن يصفوا اللحظات التي يتمنون أن يكونوا عليها لحظة الكتابة ولا تسعفهم عليها الكتابة الأخرى التي تُفلت منهم.

فإنه بمجرد أن يأخذ النص، الروائي تحديدا، شكل هيكل يصير هو إرادة الكتابة ذاتها ويصبح الكاتب منفذا لتلك الإرادة في أن تذهب بالكتابة إلى حدها النهائي مع ما يدوس على كل تفكير في إقامة أي مراسم طقوسية؛ ذلك أن النص في لحظات تشكله هو الذي يحول الكاتب إلى أثاث طقوسي.

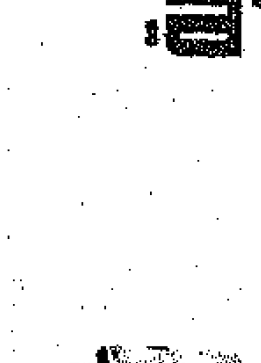
فقط، لا بد من التفريق في هذا المقام بين الكتابة في درجتها الدنيا؛ أي مستوى الهواية لأنها ليست هاجسا مركزيا ولا مسوغا وجوديا للكاتب المنشغل بـ"كتابات أخرى". وبين الكتابة في درجتها العليا، أي مستوى الصنعة التي تعني الاحتراف بمفهوم الانصراف كلية إلى الإبداعي.

فإن طقس الأولى، إن تم الحديث عنه، وصفه صاحبه بالمراسمي الاستظهاري تعويضا عن كتابة عصية الاقتراب هي المحْفَلية ذاتها. على أن الثانية، باعتبارها طقسا بحد ذاته، تتجاوز مبررات انكتابها إلى أسئلة الاشتغال؛ لا لتقدم إجابة بل لترسم أثرا لتجربة كتابة أخرى بطقس مختلف.

كل حديث عن طقوس الكتابة من خارج الكتابة زخرفٌ، وهو غير ملزِم بأي اعتبار لفعل الكتابة كهمٍّ محورُه اللغة. إن وصفا للعملية التي تستغرقها محاولة تحويل جملة سردية من طابعها التوليدي، أي من صيغتها الأولى التي ترد على الخاطر، إلى صيغتها النهائية ضمن السياق السردي، كفيل بأن يُنسي الكاتب كل طقوسية خارجية؛ نظرا إلى أن الجملة التي يتم التفكير بها خلال الكتابة هي خامة تستدعي إعادة صياغة.

الطقوسية، هنا، هي الاشتغال على ما أعتبره خامات سردية تستلزم دراية بسر اللغة ومهارة في نسجها وقدرة عصبية في الصبر على ترويض حرّنها.

إنه إن يكن همّ الشاعر وضع الغلالة تلو الغلالة لحجب دلالة نصه فإن عمل الروائي هو تشكيل نص بلغة اللغة ليقول دلالة الممكن. ■



إدوارد سعيد :
الاسم العربي الجريح


د. عبد المالك أشهبون-المغرب

اجتمعت لإدوارد سعيد أسباب كثيرة صنعت له قامته الفكرية المتميزة، وهيْبَتَه المعنوية الشامخة في حقل الإنتاج المعرفي والثقافي في أمريكا وسائر البلاد العربية؛ وهي قلما اجتمعت لغيره من المثقفين.

من بين هذه الأسباب نذكر تجربة المنفى التي بدأت مع حلول ربيع ١٩٤٨، حيث كانت عائلته الموسعة كلها قد أجليت عن فلسطين، وعاشت تجربة المنفى منذ ذلك الحين. فقد كان الفضاء الجغرافي في مركز ذكرياته، منذ السنوات الأولى، هو فضاء جغرافية الارتحال الدائم والمستمر، من مغادرة ووصول ووداع ومنفى وشوق وحنين إلى الوطن وانتماء.



أما الشعور بالمنفى هذا فقد استتبع شعوره الدائم بالغربة المزدوجة على المستوى الوجودي كما على مستوى الأداء اللغوي، وذلك ما أورثه انفصاماً كبيراً في حياته، إنه الانفصام بين اللغة العربية، لغته الأم، وبين اللغة الإنكليزية، وهي اللغة التي تعلم وعبّر بها تالياً، باعتباره باحثا وناقداً ومفكراً مرموقاً. فلا هو تمكّنَ كلياً من السيطرة على حياته العربية في اللغة الإنكليزية، ولا هو حقق كلياً في العربية ما قد توصل إلى تحقيقه في الإنكليزية. والأكثر إثارة بالنسبة إلى إدوارد سعيد ككاتب هو إحساسه العميق بأنه يحاول دائماً ترجمة التجارب التي عاشها لا في بيئة نائية فحسب، وإنما أيضاً في لغة مختلفة وهي اللغة الإنكليزية.

وأخيراً تجربة المرض العضال التي ألمت به (سرطان الدم). هذا الاكتشاف المؤثر الذي أصبح بسببه ميتاً مع وقف التنفيذ، أحدث تغييرات كثيرة في حياته الخاصة والعامة، إذ دخل معها في تجربة سباق مرير مع الموت الذي يتهدده بين الفينة والأخرى، فكانت الكتابة هي الوسيلة الفعالة لمقاومة فكرة الموت التي تحوم حوله كطيور الغربان التي تنتظر وقوع الضحية.

من هنا جاءت فكرة كتابة هذا الكتاب الذي يمكن وسمه بـ"كتاب التعلم"(Livre d`apprentissage) بامتياز. كتاب آثر أن يسميه إدوارد سعيد: "خارج المكان"، والذي يدخل في نطاق جنس أدبي اشرأب عليه إدوارد سعيد لأول مرة، ألا وهو الكتابة السير ذاتية بصفة عامة، وكتابة المذكرات بصفة خاصة.

أولاً: إدوارد سعيد ودلالات الاسم

إن تسجيل الاسم الأصيل للمؤلف في صفحة غلاف الكتاب، يعد اليوم ضرورياً وجد طبيعي، على الرغم من أنه لم يكن كذلك، إذا ما رجعنا إلى الممارسات الكتابية الكلاسيكية التي كانت تعتمد على"الاسم الغفلي" (L`anonymat) (١). إذ إن نصاً ما يكون إلى حد كبير"مفهوماً أو يحظى بالتقدير أو الإدانة، أو الثقة تبعاً لوضعية مؤلِّفه، وتبعاً لما نعرف عن هذا المؤلِّف، إن التأويل لا يتعامل مع نص فحسب، بل يتعامل مع نص تابع لمؤلِّف"(٢).

على هذا الأساس، فإن المؤلف والقارئ ينتميان رغم المسافة الفاصلة بينهما- إلى نفس النظام الذي يجمعهما مع بعضهما في هذا المكان المهيأ لاستقبالهما الذي هو النص، كما أن اسم الكاتب (إدوارد سعيد)لا يصل إلى هذا القارئ/الناقد أو يقفز إلينا من رفوف إحدى المكتبات بصفة فجائية وبكر (Vierge)، باعتباره كاتبا مجهول الهوية، إنه عادة ما يكون مسبوقاً بمعطيات قبْلية حول تجربته في الكتابة وفي الحياة على حد سواء. هكذا تحيل علامات هذا الاسم (إدوارد سعيد) ومرجعياته المختلفة إلى كينونة المؤلف الفريدة في تعدديتها: ما بين مفكر وناقد أدبي وسياسي وعاشق الفن الموسيقي، وذلك ما تترجمه العديد من مؤلفاته التي تتوزع في شتى فنون القول ومناحيه.

كما أن المتأمل في العديد من السير الذاتية، وما يدور في فلكها(مذكرات،

يوميات، بورتريهات)، يلاحظ أن الصورة الحاصلة للمؤلف عن نفسه في هذه النصوص، هي الصورة التي يريد الكاتب الأوتوبيوغرافي أن يثبتها في ذهن المتلقي باعتبار أن هذا المحكي الاستعادي يمثل جوهر تفكير الكاتب، ويجسد عمق هويته ويجلي دواخل كينونته.

ويترسخ هذا التصور عندما يُرْفق الكاتب اسمه الشخصي (إدوارد سعيد) الذي يتحمل مسؤولية ما يرويه، بصورته الحقيقية على ظهر غلاف الكتاب؛ لحظتها يكون حضور المؤلِّف مزدوجاً: فإلى جانب حضور الاسم الشخصي المكتوب خطياً، يثبت المؤلف، كذلك، هذا الحضور بواسطة التمثيل الأيقوني عبر استحضار صورته الشخصية في الجزء الأسفل من غلاف الصفحة الأولى (أنظر غلاف الكتاب)، كما نجد على ظهر الكتاب مجموعة من الصور الشخصية والحميمية للكاتب تقدم للقارئ تصوراً معينا عن تطور ملامح هذه الشخصية التي ستغدو محور الذكريات. إذ الاسم في هذه الحالة معروض للقراءة والمشاهدة في الوقت نفسه.

وقد يسم الآباء أبناءهم بمسميات تستهويهم، فهذه التسميات تنطوي على مضامين ثقافية عميقة تحيل على الانتماء الثقافي والحضاري للفرد بصفة عامة. كما قد يستضمر اختيار بعض هذه الأسماء قصة متميزة أو تجربة مريرة أو مصيراً إشكالياً كما أن التسمية قد تعاش كاستبطان فردي أو جماعي أي كمأساة داخلية أو تعاش كظاهرة اجتماعية ثقافية بينما هي في العمق وجهان لعملة واحدة.

من هذا المنظور، يخبرنا إدوارد سعيد أنه وقع خطأ في الطريقة التي تم بها اختراع تسميته، وحتى تركيبه في عالم والديه وشقيقاته الأربع. حيث يبوح الكاتب على هامش إشكالية وضع تسميته هذه قائلاً: "هكذا كان يلزمني قرابة خمسين سنة لكي أعتاد على"إدوارد" أخفف من الحرج الذي يسببه لي هذا الاسم الإنكليزي الأخرق الذي وضع كالنير على عاتق "سعيد"، اسم العائلة العربي القح"(٣).

فبخصوص تسميته بـ"إدوارد"، فإن أمه أبلغته، بعد ذلك، أن السياق التاريخي الذي ألح على العائلة هذه التسمية فهو التيمن باسم أمير بلاد الغال (وارث العرش البريطاني) الذي كان نجمه لامعاً عام ١٩٣٥ وهو عام مولد إدوارد، أما تسميته بالاسم العربي وهو سعيد، فإن أباه أخبره أنه اسم عدد من عمومته وأبناء عمومته. غير أن أفق انتظاره خاب كلياً عندما اكتشف، مع مرور الزمن، أن «لا أجداد لي يحملون اسم سعيد».

وخلال سنوات من محاولات الكاتب المزاوجة بين اسمه الإنكليزي المفخم (إدوارد) وشريكه العربي (سعيد)، يحدثنا إدوارد عن بعض التخريجات والأساليب التي كان بموجبها يتحايل على إثبات أو إخفاء صيغة التسمية الكاملة هذه.

فأحياناً يتجاوز اسم "إدوارد" (الإنكليزي)، مؤكداً في ذات الوقت على "سعيد" (العربي)، وذلك تبعاً للظروف التي تستجد في الزمان والمكان، والتي تقتضي أن يتوارى اسم (إدوارد) ويحل محله اسم (سعيد)، وأحياناً أخرى يفعل العكس، حين يلح على استحضار (إدوارد) وتغييب (سعيد)، كما كان يعمد، في سياق آخر، إلى لفظ الاسمين معاً بسرعة فائقة بحيث يختلط الأمر على السامع.

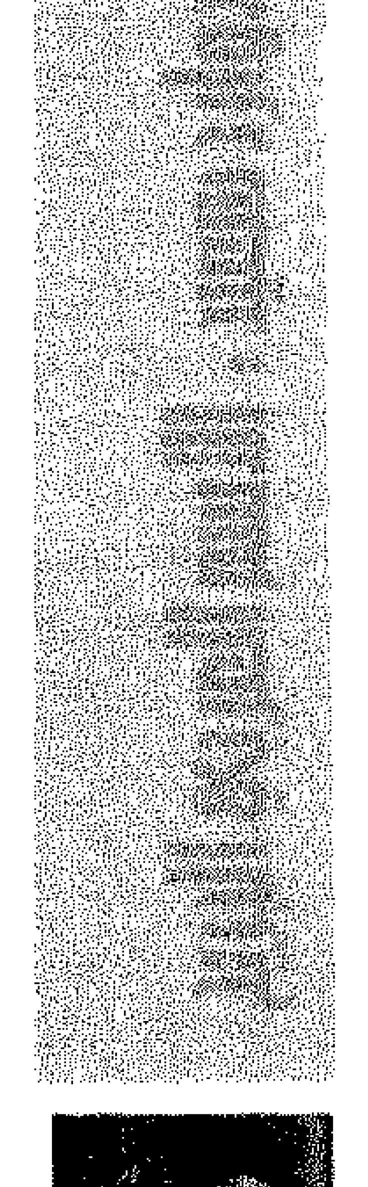
يجب أن يكبر الطفل ليتأمل اسمه الشخصي واسمه العائلي، " يجب أن يجرب الاسم ليجد أنه قدر، كما في المأساة اليونانية.. أن هناك مصيراً عبثياً في اسمه، أن ظلماً ما يسكن هذا الاسم ويتسرب منه إلى كل حياته، من خلال الاسم وحده"(٤).

وكلما كبر الفتى وترعرع كلما ازداد إحساسه بوطأة وقع هذا الاسم المزدوج (الإنكليزي والعربي) على كاهله الصغير. إذ إن التسمية هي فعل ثقافي وحضاري يختلف من ثقافة إلى أخرى ومن دين إلى آخر ومن حضارة إلى أخرى. فالفلسفة الإسلامية ترى أن "خير الأسماء ما حُمِّد وعُبِّد"، فكيف باسم كـإدوارد أن يتعايش ويتواءم ويتوافق مع "خير الأسماء" التي كانت سائدة في محيطه العربي المسلم بالقاهرة؟ هذا ما يؤكده إدوارد بنفسه قائلاً: "فالإعلان عن نفسي بأني "مواطن أمريكي" في مدرسة إنكليزية في القاهرة زمن الحرب، يسيطر عليها الجنود البريطانيون، ويعيش فيها مصريون بدوا لي شديدي التجانس، كان مغامرة خرقاء لم أجازف بها علناً إلا جواباً على التحدي الرسمي بأن أعرف بمواطنيتي. أما في الجلسات الخاصة فلم أستطع التمسك بذلك الجواب طويلاً لسرعة تهافت التوكيد أمام التمحيص الوجودي"(٥).

والأمر نفسه، ولو بطريقة معكوسة، يوقع إدوارد في كثير من الحرج والارتباك. ففي القاهرة حيث تأسست مدرسة للأطفال الأمريكيين بُعيْد الحرب لاستيعاب أبناء موظفي شركات النفط والعمال والسلك الديبلوماسي الأمريكيين في جاليتهم المتوسعة حديثاً، لم يكن وقع الاسم العربي(سعيد) مألوفاً في مدرسة مخصصة لأبناء الجالية الأمريكية.

أما عنصر الدهشة التي ألمت بإدوارد سعيد في: "إعدادية الجزيرة" هو اكتشافه أن تعليم العربية لجميع الأطفال يشكل جزءاً من البرنامج الدراسي الأمريكي في تلك الإعدادية. إذ لم يشفع لإدوارد سعيد ذلك التحوير الذي أحدثه في اسمه العربي (تبديل حرف العين بحرف الغين)؛ حيث كان يدعي أن اسمه الأمريكي هو (سغيد). ومع ذلك فقد عانى الأمرين في درس العربية، مما اضطره إلى إخفاء ملكته الممتازة في لغته الأم وذلك انسجاماً مع الصيغ الفارغة التي كانت توزع على الشباب الأمريكي بوصفها العربية المحكية (وهي إلى عربية الطبخ أقرب). كما أنه لم يتطوع لأية مهمة في حصة اللغة العربية، ونادراً ما كان يتكلم، وهذا ما أورثه حالة من التقوقع والانكفاء على الذات، والتموقع في مؤخرة الصف.

أما في فيكتوريا كولدج (خريف عام ١٩٤٩)، وقد قارب الفتى الرابعة عشرة من عمره، وحيث سيقضي آخر سنتين له في القاهرة، فللأول مرة، صار اسمه"سعيد" حصراً، مجهول الاسم الأول أو مختصره إلى "إ". وبصفته مجرد "سعيد"، فقد دخل عالماً هجيناً





من أسماء العائلات المتنوعة: زكي، سلامة، موتيفليان، شالوم، أصولها شديدة الاختلاط.

مع مرور الوقت، بدأت التسمية تأخذ صفة التموقع والتمترس في الحرب الأهلية اللبنانية بين المسلمين والمسيحيين، وغدت التسمية ملحقة بهذا الطرف أو ذلك، بطريقة آلية ومتعسفة. إذ لا يخفي إدوارد سعيد الإرهاصات المبكرة لهذا التجاذب الذي غدا مع مرور الوقت يأخذ طابع العداء للإسلام، تحت الأجواء المرحة التي سادت الاجتماعات العائلية في قرية الضهور بلبنان. ذلك ما اعتبره الكاتب تعبيراً عن حماس متزمت للمسيحية مقابل تحامل غير مبرر ضد الإسلام والمسلمين. وهو حماس "غير عادي لن تلقاه حتى بين الأتقياء المقدسيين. ولأن اسمي "إدوارد سعيد" فقد اعتبروني مسيحياً في لبنان، مع أني، إلى يومنا هذا وبعد سنوات من الاقتتال الأهلي، أعترف بعجزي عن الشعور بأي تمامه على الإطلاق مع الفكرة القائلة بأن المسيحية ديانة يهددها الإسلام. إذ إن فكرة الانغلاق داخل هوية أو إثنية أو قومية كانت بالنسبة لسعيد لعنة لا تطاق"(٦).

وحتى وهو يمعن النظر في هويته الثقافية كفلسطيني، لم يؤثر ذلك على انتمائه الواسع إلى الإنسانية. إنه المسيحي الذي لم يأل جهدا في الدفاع عن الإسلام، وهو الفلسطيني الذي تجمعه علاقات واسعة مع اليهود، وهو العربي الذي تنقل بين فلسطين ومصر ولبنان.

والأمر الوحيد الذي لم يكن إدوارد سعيد يطيقه، مع اضطراره لتحمله، "هو ردود الفعل المتشككة والمدمرة التي كان يتلقاها: إدوارد؟ سعيد؟"(٧). وذلك حينما يسأل إدوارد عن امتداد هذا الاسم في الثقافة الغربية، وتحققها فعلاً لا قولاً فقط. يقول إدوارد متسائلاً مع المتسائلين حول حقيقة تسميته بإدوارد: " تقول إنك أمريكي مع أن اسمك ليس أمريكيا وأنت لم تزر أمريكا قط"، "لا يبدو شكلك أمريكياً"، "أنت عربي، في نهاية المطاف، ولكن من أي نوع أنت؟ هل أنت بروتسطانتي؟".

إنها ثلة من الأسئلة التي تصيب في العمق جوهر هوية الفرد، وتسبب له الكثير من الآلام النفسية التي تلازمه طوال الحياة، وتغدو قدراً غشوماً مسلطاً عليه في كل لحظة وحين. عن هذه الوضعية الذاتية لطبيعة الاسم المزدوجة، والمترنحة بين البعدين العربي والغربي، هي التي أفرزت في سيرورة حياته مفارقة لازمته دائماً بصفته العربي واللاعربي، الأمريكي واللاأمريكي، وقارئ الإنكليزية ومتكلمها الذي يناضل ضد الإنكليز، أو بصفتي الابن الذي يضرب ويدلل في آن معاً(٨). فهناك، في واقع الأمر، إدواردان وليس إدوارداً واحداً: الأول شخصية تغالب الشخصية الثانية في إظهار انضباطها وحسن أخلاقيات تصرفاتها التي تتواءم وتوصيات الأبوين وتعاليم المؤسسات التربوية. وهذه الشخصية الأولى لا تعبر في حقيقة الأمر عن كنه وجوهر معدن الشخصية الثانية ("إدوارد الثاني") التواقة إلى الخلق والإبداع والمفتونة بالموسيقى، والمشرئبة إلى المغامرات العاطفية والتي لم يكن إدوارد سعيد موفقاً فيها كل التوفيق.

ثانياً: إدوارد سعيد: اسم على غير مسمى

ولئن كان الاسم يساوي المسمَّى، فإن إدوارد سعيد غدا مخلوق والديه غير السعيد، تراقبه في عذاباته اليومية ذات داخلية مختلفة كلياً عنه لكنها على درجة من فتور الهمة بحيث تعجز، في معظم الأحيان، عن مساعدته. وكان "إدوارد" أساساً، هو الابنَ ثم الشقيق وأخيراً الصبي الذي يرتاد المدرسة، ويفشل في محاولاته التقيد بالأصول (أو يتجاهلها أو يتحايل عليها).

وكأنما قدر الابن ومأساته في أصلها ترتد إلى مأساة وضعية الأبوين بالذات. فإذا كانت عملية خلقه واجبة الوجوب، فلأن والديه هما أيضاً نتاج عملية خلق للذات بالذات، فهما فلسطينيان ينتميان إلى بيئتين مختلفتين، ومزاجين متغايرين جذرياً، هاجرا قسراً إلى القاهرة الكولونيالية، ينتميان إلى أقلية مسيحية تعيش هي نفسها ضمن جماعات من الأقليات ليس لأي منها سند سوى الآخر. لا ندري الأسباب الحقيقية التي دفعت أباه الذي كان اسمه وديع أن يغير هذا الاسم باسم آخر هو ويليام، ففي تعليقه على هذا التغيير في التسمية يرى إدوارد سعيد أن هذه العملية أشبه بانتحال شخصية. فهل يمكن لـ"إدوارد" والحال هذه، أن يكون إلا في غير مكانه؟

غير أن التسمية لم تتناسب دائماً مع المسمى في حالة إدوارد سعيد، فلا علاقة لإدوارد سعيد بأمير بلاد الغال (وارث العرش البريطاني) الذي كان نجمه لامعاً عام ١٩٣٥، وهو رمز القوة والنبالة والملك. إذ إن إدوارد لا يتورع عن الجهر بانتمائه الهامشي، ولا يتردد بنعت ذاته بالخصال الوضيعة، وأن فكرة الهامش هي التي تؤسس الرابط ما بين المثقفين والمنفيين. إذ يستطيع سعيد أن يكتب أن المنفى هو إحدى المصائر الأكثر كآبة وحزناً، كما يكتب بأنه يساعده على التأمل خارج أية إكراهات دينية أو سياسية أو جغرافية.

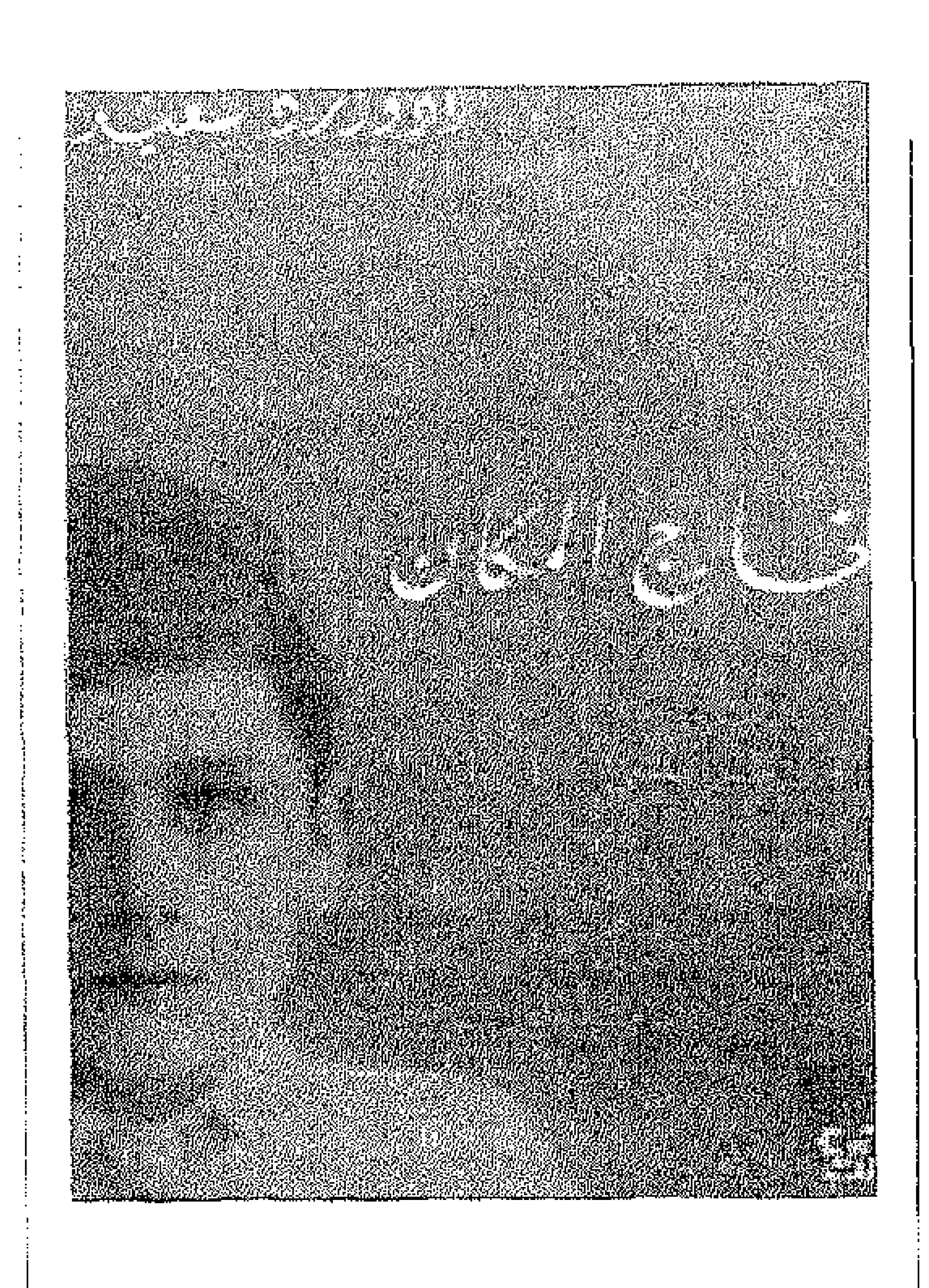
كما أن اسمه العائلي وهو (سعيد) لم يكن دائماً اسماً على مسمى، كذلك، فالإخفاقات الذاتية أو الموضوعية التي مني بها الكاتب حولت سعادته تعاسة، وخيبت آماله في أن يصير مسؤولاً في ظل التقوقع في أحضان العائلة والاحتماء بها في مواجهة صروف الدهر، فكان البحث عن الذات المتوارية خلف"سعيد" رهناً بالصرم مع العائلة. فكان الارتحال والسفر والتنقل هو البلسم السعيد في حياة إدوارد على الرغم مما أورثه من وحدة وتعاسة لفترات طويلة جداً.

تفضي هذه الوضعية المترنحة بالكاتب إلى التصريح بلا جدوى التوحد في المكان، "والآن لم يعد "يهمني أن أكون "سوياً" أو "في مكاني" ("في مكاني" في البيت مثلا)، بل إني لم أعد أرغب أصلاً في ذلك. خير لي أن أهيم على وجهي في غير مكاني، وأن لا أملك بيتاً ولا أشعر أبداً كأني في بيتي في أي مكان، خصوصاً في مدينة نيويورك حيث سأعيش إلى حين وفاتي"(٩). لقد اختار سعيد أن لا يكون مالكاً لسكنه وأن يكتفي باستئجاره. وفي هذا السياق، يتساءل تودورف قائلاً: "ألا يكون سعيد قد وجد شبهه في صورة اليهودي التائه؟"(١٠).

ومن أبرز الذين استوحوا هذه

الشخصية الطريفة من شخصيات القصص العالمي، نشير في هذا المضمار إلى رواية الكاتب الفرنسي(Eugène "ue) (١٨٥٧.١٨٠٤) والتي عنوانها: " Le juif errant". غير أن أوجه التشابه مع عوالم شخصية إدوارد سعيد لا تظهر من حيث المضمون فحسب، بل من حيث العنوان أيضاً، فنحن مع إدوارد سعيد في سياق الفلسطيني التائه في الأرض، بحثاً عن الضالة المنشودة، مثلما كان اليهودي رودان (Rodin) في القصة الفرنسية اليهودي التائه مبغوضاً من قبل المسيحيين الموغلين في التشدد الديني. وقد يكون التوظيف الساخر هنا يشير إلى معاملة اليهودي المتطرف القاسية مع شخصية الفلسطيني الذي لا يملك حيلة في مواجهة صلف القوي وجبروته إلا بتوعده بالمصير المأساوي الذي ينتظره إن آجلاً أو عاجلاً.

إنه بهذا الموقف الذي لا يجد فيه الكاتب أي غضاضة في اختيار منفاه، قد يصدم القارئ الذي ينطلق من بديهيات مفادها أن كل منفي أو مبعد يتوق دوماً إلى العودة إلى وطنه، ولا يجد بديلاً له في كل الأوطان التي يحل فيها كيفما كانت مظاهر الضيافة والرفاه والعيش الرغيد. إلا أن الموقف الوجودي المتمثل في تفضيل الكاتب حياة الهيام والتنقل والأسفار لا يعني ضعف أو تهلهل الانتماء الوطني لدى الرجل، بل إن هذا الموقف ناتج عن رؤيا أعمق وأشمل عن مفهوم الوطن، إذ لا يخفي الكاتب تساؤلاته في هذا

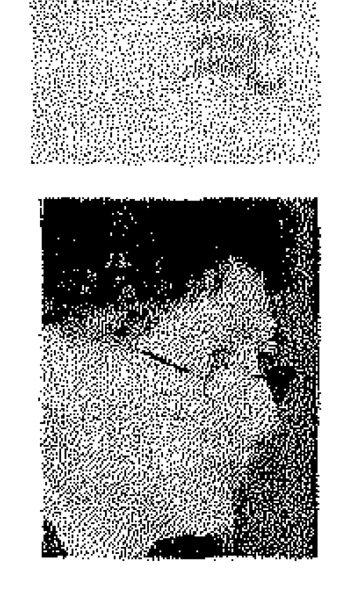


المضمار: "هل المهم أن أجد وطناً؟ أم أن البقاء خارج الوطن للبحث عنه هو الأهم؟".

على هذا النحو، نستطيع التأكيد على أن إدوارد سعيد نجح في الذهاب أبعد من اناه (الأنا) السابقة، كما نجح في الوصول إلى حقيقة كينونته والتصريح بها وإلى حفر وجوده مثل عمل فني. لقد أصبح سعيداً، على حد قول تودوروف، فرداً كونياً، كائناً، متفرداً حيث مصيره، الذي قام هو نفسه بتأويله، ينادي كل فرد. إننا لا نعرف، حين ستدق أجراس كل واحد منا، إذا كنا سنكون قادرين على العثور على القوى الضرورية كي نفعل مثل ما فعله إدوارد سعيد. ولكننا نستطيع أن نستحضره في أفكارنا، ونفكر في المجهودات والاشتغالات التي قام بها على نفسه والتي كان من نتائجها أنها جعلت العالم، شيئاً ما أكثر ثراءً فيما يتعلق بالمعنى. لأجل هذا يستحق إدوارد سعيد امتناننا"(١١).

والواقع أن شخصية إدوارد سعيد، بكل نواحي ضعفها وقوتها، بكل ما فيها من سخرية مريرة، بكل ما تقع فيه من ورطات، تؤمن لهذا العمل السير ذاتي الأخاذ شيئاً ثمينا لكل عمل فني، إنها تضمن له أن لا يسقط بين شقي الرحى المألوفة: الخطابة الرنانة من جهة وتزييف الواقع الذاتي والموضوعي وتمجيده من جهة أخرى. أو بعبارة أكثر وجازة: إن هذا الكتاب عمل إنساني دافئ ونقد كبير القلب، لهذا يصدق وصفه بأنه"كتاب التّعلم" بامتياز.

ومن المفارقات التي يمكن تسجيلها في الأخير، وهي أن قصة الاسم الذي كان يضيق به صاحبه، ويتبرم من صداه لدى المتلقي العربي والأجنبي لمدة عقود من الزمن غدا مع مر الأيام مصدر اعتزاز وافتخار وتقدير لدى الغرب والشرق على السواء. ففي لقاء الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش مع جمهوره في جرش، وفي قصيدته المهداة الى إدوارد سعيد، يستهل الشاعر قراءته بالقول التالي: "لو سئل أي عربي عن أي شخصية يتباهى بها بين الأمم، لقال على الفور: إدوارد سعيد". إنه، بالفعل، ذلك الاسم العربي الجريح على حد تعبير المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي بكل آلامه وآماله، نكباته وانتصاراته، قلقه وفرحه.



مراجع الدراسة

tique, Paris,1987, p: 38

٢- عبد الفتاح كليطو: "المقامات"، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط: ١، ١٩٩٣، ص: ١٤٠.

٣- إدوارد سعيد: "خارج المكان" (مذكرات)، ترجمة: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٠، ص: ٢٥.

٤- الميلودي شغموم: "شجرة الخلاطة"(رواية)، دار الأمان، الرباط ٢٠٠١، ط: ٢، ص: ٢٣.

٥- إدوارد سعيد: "خارج المكان" (مذكرات)، مرجع سابق، ص: ٢٨.

٦- ترفيتان تودوروف: "الاختلافات.. لم تكن تعيق علاقات الصداقة بيننا"، جريدة: "الاتحاد الاشتراكي (فكر وإبداع)"، العدد: ٧٦٢٢، الجمعة ٢ يونيو ٢٠٠٤، ص: ٨.

٧- إدوارد سعيد: "خارج المكان" (مذكرات)، مرجع سابق، ص: ٢٦.

٨- وقد لامس الشاعر الكبير محمود درويش هذه القضايا وعبر عنها كتابة شعرية في قصيدته المهداة إلى إدوارد سعيد الموسومة بالعنوان التالي: "طباق"، يقول محمود درويش:

"أنا من هنا أنا من هناك
ولست هناك ولست هنا
ليَ اسمان يلتقيان ويفترقان
ولي لغتان نسيت بأيهما كنت أحلم
لي لغة انجليزية للكتابة طيعة المفردات
ولي لغة من حوار السماء مع القدس".

- يُنظر محمود درويش: "طباق"، مجلة: "دبي الثقافية"، السنة الأولى العدد (١) أكتوبر ٢٠٠٤، ص: ٤٤.

٩- إدوارد سعيد: "خارج المكان" (مذكرات)، مرجع سابق، ص: ٣٥٧.

١٠- ترفيتان تودوروف: "الاختلافات.. لم تكن تعيق علاقات الصداقة بيننا"، مرجع سابق، ص: ٨.

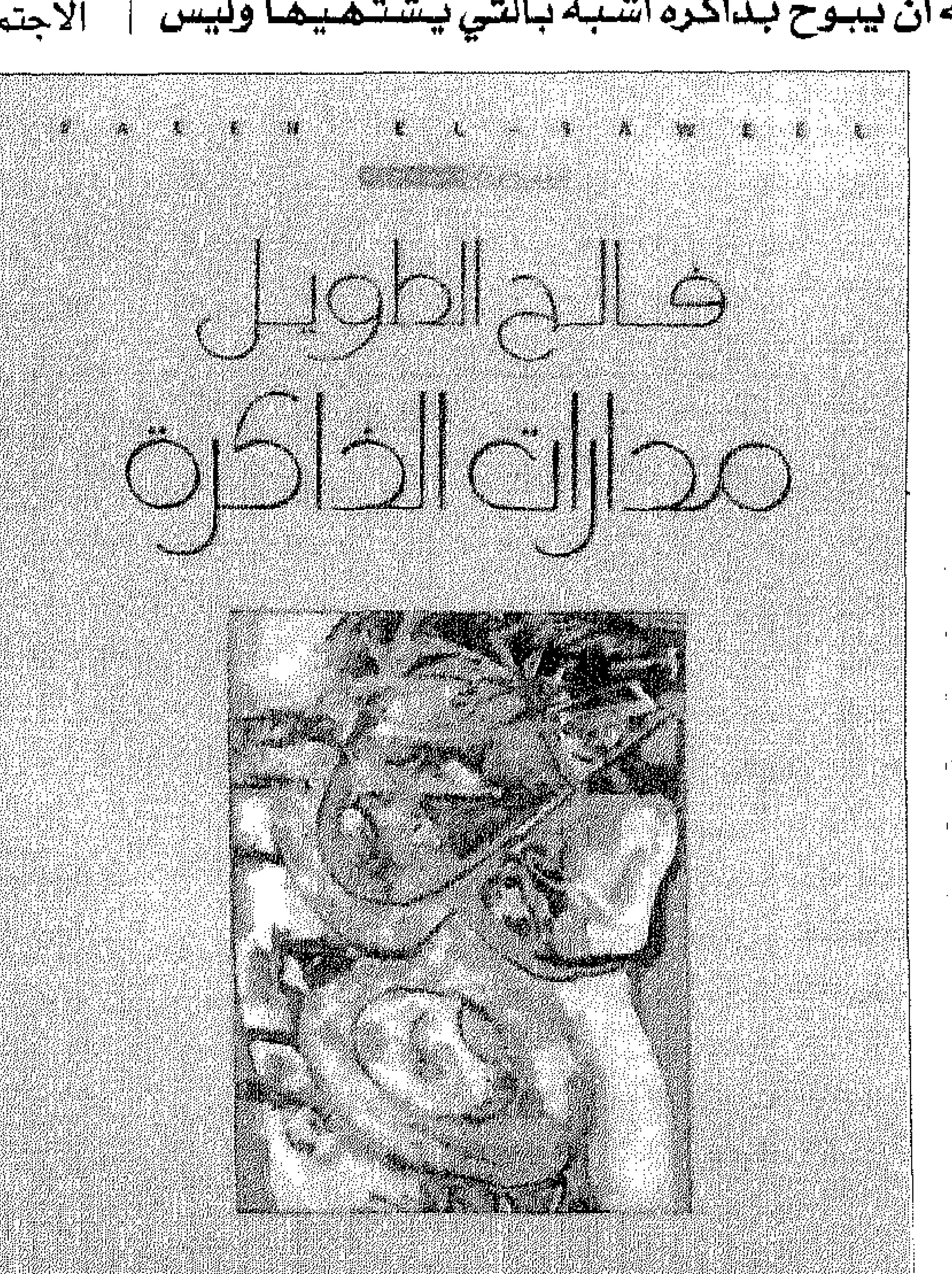
١١- المرجع نفسه، ص: ٨.

الذاكرة الجمعية والذاكرة المشتهاة

في "مـدارات السـيـرة" لفـالح الطويل


د. مهند مبيضين*

إطار نظري: يحاول فالح الطويل في مدارات الذاكرة التي كتب فيها سيرته أن يبوح بذاكرة أشبه بالتي يشتهيها وليس الشكل الذي كتبت عليه، ودون قصد نجده يتورط في كتابة ذاكرة جمعية لزمانه وشخوصه الذين عاصرهم في سيرته، وهو بهذا الجمع بين التذكر المشتهى والتذكر الجمعي، يجمع بين نموذجين للسيرة، ولكن الهدف الذي ربما يكون قصده تحقق في هذه السيرة التي جاءت في شكل مدارات، جاءت بلغة الأديب أو الروائي، لتوثق أزمنة مختلفة في صورها وأشخاصها وأمكنتها.



وهنا يرى دارسو السيرة الذاتية أن الترجمة الذاتية تنقل لنا الحقيقة عن الإنسان، وتمدنا بحياته على نحو أصدق مما تمدنا به السيرة العامة أو الرواية التاريخية، لأن الترجمة الذاتية أقرب الأنواع الأدبية تصويراً للحقيقة المعبرة عن الإنسان وأكثرها التزاماً بالصدق، إذ إنها تنقل الواقع الذاتي الذي شكّلته الأحداث الخارجية، وتصور التجارب التي أحدثت الصراع الداخلي لصاحبها(١).

تبدو السيرة الذاتية صورة لصاحبها كما يظنها هو نفسه، أو كما فهمها هو وأدرك تكويناتها بمقاييس ذاتية بحتة. فهي بهذا المحدد لا تصبح "ترجمة حياة" وإنما هي "تأويل حياة"، ويتعمق هذا المعنى عند الاستذكار.

أن السيرة الذاتية لا تكتب فصولاً متزامنة مع تطور أحوال حياة صاحبها، كما في اليوميات مثلاً، التي يدوّنها صاحبها في وقت حدوث ما يراه جديراً بالتدوين من تفصيلات حياته المادية أو الروحية أو الاجتماعية.

وكتابة السيرة قد تكشف عن مؤرخ في طور النشوء، لكن اختلاف الدافع وشكل اللغة التي تدون بها هو السبب في إحداث الفارق، بين عمل تأريخي مكتمل الصفات وبين نص ذاتي، فكتابة التاريخ في سياق السيرة الذاتية تمارس فعل التأريخ دون أن تعي مقوماته من حيث هو صنعة أو علم(٢).

نتيجة لهذا فقد يصدر صاحب السيرة حكما على ما يختار وما يعتقد انه مهم وهي أحكام واعية يقوم بها صاحب السيرة الذاتية وفق مقاييس خاصة به يضعها هو لنفسه أو تفرضها عليه مكوناته الشخصية. في هذا الصدد يرى عبد الرحمن بدوي أن

الحياء هو أقوى العوامل في الفعل الإرادي في الانتقاء في كتابة السيرة الذاتية، وهو المؤدي إلى إخفاء بعض الحقائق عن حياة صاحبها؛ وهو لا يجد الحياء مقصوراً او على نواح محددة "بل هو عام شامل ينتظم مرافق الحياة الإنسانية جميعها، مما يدفع الإنسان إلى أن يخفي ما هو عليه من نقص، وما يعتور سلوكه ونشاطه من عيوب ... فلا قبل للإنسان إذن بالتعري، سواء ما بما هو جسدي وما هو روحي"(٣).

يشكل الزمن العنصر الأهم في السيرة، وهو يصدر عن مفهوم التسجيل لتجربة صاحب الشخصية على امتداد الأزمنة التي يعيشها، وقد يطول أو يقصر، حيث يرتد صاحب السيرة على نفسه ليستخرج من خبايا ذاكرته دقائق حياته الماضية وليستثير منها ما تحتفظ به من معلومات عن ذاته في ماضيها، وليكشف ما يكمن في وجدانه من تفاعلات شعورية صنعت الوجدان نفسه، وليرصد عالمه المعرفي الداخلي، كما تكوّن نمواً وتطوراً في ذلك الامتداد الزمني. وبذلك فإن المحور الذي تدور عليه السيرة الذاتية هو الأنا الفردية أو الجمعية، ليس من حيث هي حقيقة بيولوجية فحسب، بل أيضاً بما هي تكوين وجداني ومعرفي، منظور إليه من الباطن الشخصي(٤).

من هذه الزاوية بالتحديد تفترق السيرة الذاتية عن المذكرات التي هي ما يرويه صاحبها عن تجاربه الشخصية باتصالها بالعالم الخارجي بما فيه من شخوص و / أو أحداث / واقعات هو على معرفة بها. لكن هذا الافتراق يبدو تقنيا بحتا غرضه تمييز جنسين أدبيين: السيرة الذاتية بما هي عليه من عمل ينتمي إلى عالم الرؤية الإبداعية الفنية بشروطها وخصائصها، والمذكرات كونه الأكثر التصاقاً بالشهادات التاريخية بما تتضمنه من سمات عالم المرويات الإخبارية.

هذا العالم من المرويات لا يعني أن كاتب السيرة أو المذكرات يمارس عملية التأريخ، إذ يرى عصام سخنيني أن ذلك غير وارد في أن ينسب كل منهما لنفسه في أن يكون مؤرخاً، إلا أن هذا لا ينفي أنهما يؤكدان وعيهما بالأهمية التاريخية لما يكتبانه. كما يؤكد ما يكتبان ميلاً قوياً لدى كل منهما ويظهر هذا الميل واضحاً بيناً أحياناً، ويلمح خفياً أحياناً أخرى باتجاه أن يكون ما يكتبانه جزءاً من العملية التاريخية لصاحب السيرة نفسه أو للموضوعات التي ضمنها كاتب المذكرات في مذكراته(٥).

إن امتلاك الحقيقة التاريخية يأتي في السيرة والمذكرات من مصدر المشاهدة والخبرة الذاتية اللذين يمنحان الكاتب إحساس، فهو شاهد عليها أحياناً، وهو جزء منها أحياناً أخرى، وهو في كل الأحوال اكتسب المعلومات عنها اكتساباً مباشراً دون وسيط. فابن بطوطة وصف نفسه في مقدمة تحفة النظار بأنه "جوال الأرض، ومخترق الأقاليم بالطول والعرض ... "(٦).

وقد يحاول الكاتب ممارسة ثقافة تاريخية من حيث المتابعة والبحث عن معلوماته وتوثيقها، يقول جمال الشاعر:" قمت بمحاولة الكتابة أوائل الثمانينات، التي بدت فيه ملامح لابد من استقائها وربط معطياتها .... بحيث تكون المراجعة هادفة لا تقتصر على تأريخ الأحداث بالطريقة الساكنة أو اللائمة وحسب ....أستطيع القول إنني كنتُ قريباً من الأحداث خلال الأربعين عاماً الماضية، وفي هذه الملاحظات (المذكرات) سأحاول قدر الإمكان أن أضيف شيئاً لما كُتب عنها "(٧).

يشكل الزمن العنصر الأهم في السيرة، وهو يصدر عن مفهوم التسجيل لتجربة صاحب الشخصية على امتداد الأزمنة التي يعيشها

ومثل هذا ما فعله محمود رياض السياسي المصري بإعلانه في مقدمة مذكراته: "عندما أكتب عن الأحداث العربية التي عشتها وشاركت فيها فإنني لا أكتب كمؤرخ، وليس هدفي هو التأريخ لهذه الحقبة من التاريخ العربي المعاصر، فهذه مهمة المؤرخين، وإنما أسجل فقط الأحداث التي عشتها وشاركتُ فيها"(٨).

مدارات الذاكرة، فوضى الزمان

اختار فالح الطويل لسيرته عنوان "مدارات الذاكرة"، في محاولة يقصد بها الجمع بين الذاكرة الشخصية والسيرة على الفرق بين النوعين، فالذاكرة أو كتابة المذكرات تزيد عن السيرة الذاتية بما يعمد إليه كاتب المذكرات من زيادة في الحديث عن نفسه من حيث هو أو شاهد شهادة مباشرة على الحقيقة التاريخية التي إما أن يكون شارك في صنعها أو أنه كان في وضع مكنه من التعرف عليها عن كثب ومن داخلها(٩).



حسب ميثاق "فليب لوجوت" الأوتوبيوغرافي، تبدو قدرات الذاكرة/التذكر أقرب إلى أن تربط بين السيرة والمذكرات كونها تجمع بين سيرة المكان والإفصاح عن الذات(١٠). وحسب معايير لوجوت يظهر شكل السيرة عند فالح الطويل، نوعاً من الحكم الاستعادي النثري الذي يعبر به السارد عن وجوده الخاص وهو يبدو أكثر وضوحاً عندما يركز الطويل على حياته القروية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة(١١).

وفي مثل هذا النوع الأدبي تترك السيرة الذاتية مكاناً واسعاً للاستيهام، وهي تحمل تاريخاً مروياً من طرف

السارد يسعى فيه إلى أن يكون دقيقاً إلى أبعد حد، ويمكن التمييز في هذا التاريخ المروي بين تاريخ فرد الإنسان مشهور مثل محمد الرواشدة عند أهالي قرية حكما في سيرة فالح الطويل(١٢).

وهناك تاريخ لإنسان غير معروف أو غامض وهنا يكون الحديث عنه مروياً شفوياً، ويتخلل هذا النوع إيراد لصفات مميزة أو نادرة أو سلوك مغاير، وبهذا تقترب السيرة الذاتية هنا من تصوير التاريخ من تحت حسب رؤية جورج لوكاش، وهو ما يجسده نموذج "شخصية سالم العنبر" وهو الذي وفد إلى قرية فالح الطويل في ظروف خاصة وله جذور أفريقية، ولكنه صاحب مهارات وقدرات مختلفة عن السائد (١٣).

تجاوزات الذاكرة الفردية

تتجاوز السيرة أي سيرة -قيمة صاحبها حين تلج عبر باب التذكير بالمشترك الجمعي بين ذاكرة الناس، فقيمة أية سيرة تكمن في مقدار التوظيف للموروث الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي في مختلف مراحل كتابتها.

إن ما يدفع بقراءة الموروث المشترك الاجتماعي في فضاء مكاني وزماني يبدأ في منتصف الثلاثينيات من القرن المنصرم ويتحرك بشخوصه في الجزء الشمالي من الأردن، ومدن الساحل الفلسطيني ودمشق، ويبدو سبب الدفع في القدرة على استذكار وتوظيف ما هو جمعي ومشترك من خلال الحديث عن سيرة شخصية كاتبها فالح الطويل.

نقطة البداية

تبدأ السيرة بالتذكير بعام "الثلجة الكبيرة" سنة ولادة الكاتب عام ١٩٣٤م، وهي عادة درج الناس على التاريخ بها وفقاً لجسامة الحدث أو سذاجته أحياناً، فيذكر الناس عام الثلجة أو عام الجراد أو سنة المحل ... إلخ(١٤).

في قرية "حكما" سقط رأس الكاتب شمال إربد، يلتقي الناس في "المضافة" يقول فالح الطويل :"تتباهى بمضافتنا من بين كل المضافات بحجمها الكبير وبنائها المهيب والحجارة النادرة ... وكان في المضافة حجر جرانيتي على شكل متوازي مستطيلات حفرت فيه على حفرتين متوازيتين أربع عشرة حفرة تصلح للعبة كانت معروفة في بلادنا منذ أيام الرومان على الأقل ولا تزال حتى الآن وتسمى "المنقلة"(١٥)، وقد ظل هذا الحجر ماثلاً يجمع فيه عمر ذاكرة أشخاص وأناس اعتادوا اللعب فيه، ولم يتحرك حجر المنقلة من مكانه حتى اختفى بطريقة غامضة بعد أكثر من سبعين سنة من ادخاله للمضافة.

في قرية حكما كما في قرى إربد، يعقد سوق كل يوم إثنين حيث كان الناس يفدون إلى القرية قبل يوم من السوق. فيحلون ضيوفاً على أهالي القرية"(١٦).

إبان بداية العقد الثالث من القرن العشرين يقف الناس عند حدث هام وهو قرار الإمارة بتسجيل الأرض بأسماء أصحابها ويصف الكاتب رأي الناس في ذلك القرار "بانه لم يكن يعني بالنسبة لهم ضرورة سوى دفع المزيد من الضريبة للدولة"(١٧).

مجتمع القرية شخوصه وبنيته

تطغى على مجتمع القرية في هذه المذكرات الرابطة القرابية، فهو في الغالب من عائلة البطاينة الذين يعتقدون مجتمعين وراسخ في وعيهم أنهم ينسبون إلى بني جهم من اليمن، ويتناقلون قصصاً تقوي معتقدهم بأن حرباً نشبت بين بني جهم حول خلاف على الزعامة في بداية القرن السادس عشر، فهاجر جزء كبير من الذين هزموا نحو الشمال هاربين إلى الحجاز أولاً، ثم إلى جبل العرب في سوريا ثم جنوباً انحدروا إلى الأردن وفلسطين .. وكانت حكما مقصد من ينشد حماية أهلها الشجعان.."(١٨).

في السيرة يقف الكاتب عند شخصية هامة في بنية القرية الاجتماعية السلطوية، وهو "محمد الرواشدة" شيخ العشيرة، ويقدم كاتب السيرة صفاته فيقول عنه:"كانت لديه نظرة خاصة تتميز بالقسوة فلم أره يبتسم قط لأحد". أما رحلة الكاتب الأولى والمدينة التي واجهها كانت حيفا في إشارة إلى نمط العلاقة التجارية والاقتصادية التي كانت سائدة بين إربد ومدن فلسطين، فيقول: "حمّلوا السيارة بأكياس القمح التي يبيعها أبي في حيفا ..."(١٩).

حيفا المدينة وسيدة المدينة

تبدو اندهاشات الفتى الذي رافق والده إلى حيفا للمرة الأولى ساذجة في مستوى الاستغراب الذي أبداه، ومنها قوله :" في الطريق إلى حيفا كان فالح يرى لأول مرة اللحم المقلي مع البيض وقد حدث ذلك في استراحة في منطقة المشارع هنا يرتاح التجار والمسافرون .."(٢٠).

يدخل الكاتب مدينة حيفا في مساء يوم خميس غير مؤرخ حيث بدت المدينة عالم يحتاج براءته ولم يكف الطفل عن طرح أسئلته على والده فيقول:

"أخذني أبي إلى بناية قريبة ... صعدنا درجاً ضيقاً إليها لم يكد يضرب الباب حتى فتحت لنا سيدة جميلة ..." (٢١).

تظهر المرأة التي وصفت بالجمال أول الأمر مختلفة عن ما ألف الرجل في القرية، سواء في شكلها أو لباسها أو طريقة كلامها، فلم يخفِ قاع اندهاشه أمام تلك المرأة التي راح يصفها بإعجاب شديد بقوله:

"انحنت لتسلم علي، مدت يدها لتصافحني وكانت تكشف عن نصف صدرها، انقبضت للمنظر لم استسغ

قط لحم امرأة كبيرة ...". ويمضي بالوصف تحت وطأة الدهشة:

"قادتنا إلى الغرفة، ساقاها مليئان كصدرها، فسألها أبي عن آخرين يعرفهم وجرى بينهم حديث كانت تضحك ضحكات غير تلك التي أعرفها في "حكما" والنساء في حكما لا يضحكن"(٢٢).

في المدينة ثمة ادراج تقود لأبواب تختفي وراءها أشياء كثيرة، ولكل منها شخوصه المرتبطون بذاكرته التي يفصح عنها بالقول:"لن أنسى ذلك الدرج في تلك اللحظة التي كان أبي يختفي فيها دخلت الشاعر من الجانب المقابل بنت صغيرة تلبس تنورة قصيرة سوداء وقميصاً أبيض كانت تنتعل صندلاً أحمر يصعد إلى ما فوق كعبيها جوربان بيضاوان قصيران ينتهيان بكشاكش ... صعدت الدرج ... قرعت الباب ... فتح فاختفت وراءه"(٢٣).

يعود الكاتب بعدها للحديث عن المرأة في القرية وعن سيداتها اللواتي يذكر منهن "السيدة فصل زوج فالح الزعبي، ويصفها:"كانت فصل امرأة جميلة يحبها أهل حكما وتحييها أمي..."

ويبدو أن للسيدة "فصل" طريقتها الخاصة في فرض جمالها، الذي لم يخفه فالح بقوله:" لا أتذكر اليوم من فصل سوى خلخالها الذي أحاط بساقها الأبيض الذي لا زال يلمع وذاكرتي"(٢٤).

"عودة للقرية"

كأي قرية عربية تكون فيها رابطة العصبية والقرابة مقدمة على أي رابطة أخرى، يحدث الصراع بين القوى العشائرية لأسباب قد تكون ساذجة أحيانا، لكن النتائج قد لا تبدو كذلك، فهجرة "الزعبية" من قرية "حريما" بسبب قصة ثائر جعلتهم يجلون إلى حكما، وهذا أضاف تنوعاً جديداً في مجتمع القرية ذي الأصول

في المدينة ثمة ادراج تقود لأبواب تختفي وراءها أشياء كثيرة، ولكل منها شخوصه المرتبطون بذاكرته التي يفصح عنها بالقول:"لن أنسى ذلك الدرج في تلك اللحظة التي كان أبي يختفي فيها

الواحدة، لكن يبدو أن شكل القدوم القسري ظل عالقا في مخيلة الرجل . فيقول:

" أطلوا علينا من الشمال في ظعن عريض من الحيوانات المحملة بكل أنواع العفش والملابس والأطفال والنساء يسيرون بإتجاهاً على الطريق الضيقة"(٢٥). لكن تلك الجلوة أثرت حكما بشخوص جدد.

فوسط الحديث عن الجلوة الزعبية هناك شخصية "سالم العنبر"، الذي لا يخلو وصفه من اعجاب الناس به فهو " أسود البشرة أمه سوداء من أفريقيا وهو معروف بقدرته الفذة في العزف على الربابة وبصوته الجميل ... كان غناؤه لأهالي القرية جميلاً وقصصه تضحكنا، كان يستخف بأعدائه من الزعبية الموفورين يتهددهم دائماً ويؤكد أنه يذهب في الليل كل يوم ويسير هناك ويعلم الجميع أنهم موجودين"(٢٦).

زمن الحرب

يستعرض كاتب السيرة صورة الزمان الذي عاشه الناس إبان الحرب العالمية الثانية ومشاهد القصف الألماني لثكنات الجيش الإنجليزي ومعسكراتهم، ووسط الحديث عن أيام الحرب، يذكر الكاتب قصص الثوار في فلسطين التي كان يرويها "شقيقه بعد عودته من حيفا، والتي أمدتهم ببطولات المجاهدين الفلسطينيين"(٢٧).

رغم زمن الحرب الموجع إلا أن حيفا كانت قد سرقت من فالح الطويل أشياء كثيرة ظل يمثل تساؤله عنها وتذكرها سؤالا واخزا، فنجده يتحدث عن ذاك الثوب الذي اشتراه من حيفا وعاد به وكان اسمه "الصاية"، التي وصفها بأنها" بدت غريبة في مجتمع قريته .... كان الناس في حكما لا يلبسون الصايات الصفراء يقولون أنها لباس النوّر فقط"(٢٨).

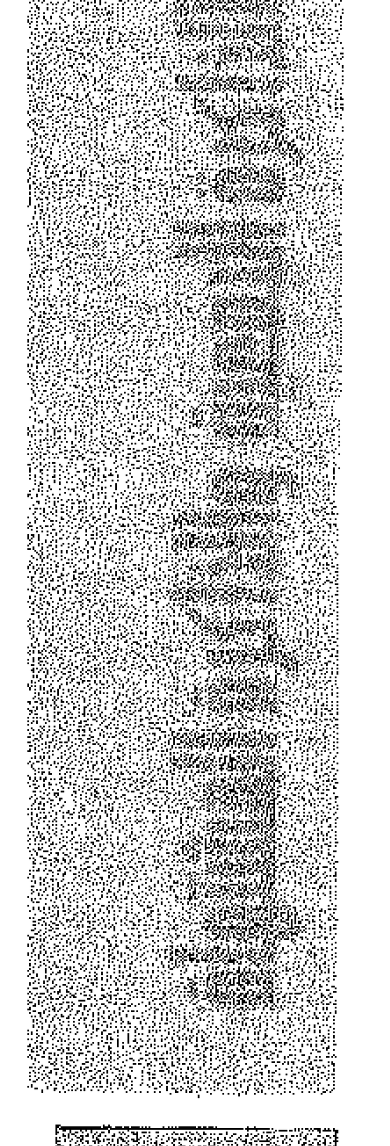
الكتاب والحكواتي

كان الصبية في القرى يذهبون مبكرا "للكتاب"، وهذا نمط تعليمي من أنماط التلقي المعرفي التي تميز المجتمع الريفي في أي مكان، وقد يكون الكتاب مستقلا أحيانا إذ أنه مرتبط بشخصية شيخه الذي يعد من رموز القرية المتقدمة في الهرم الاجتماعي، وسبب ثقل وزن الشيخ اجتماعيا هو ما يملكه من قدرات على فك الحرف أو ربما الإفتاء في مسائل الناس الحياتية كونه يملك أو يستحوذ على المعرفة في ظلال مجتمع بسيط يرفل بالأمية.

أما شيخ الكتّاب في حكما فهو "أحمد الزقط"، الذي اعتنى بفالح بسبب أفصح عنه الطويل وهو انتساب شيخ الكتاب إلى نفس عائلة أم فالح وهي عائلة تعود في أصولها إلى الخليفة عمر بن الخطاب حسب اعتقاد الناس.

في الشتاء يبدو ليل قرية حكما طويلاً فلا بدّ من عنصر تسلية. وكانت مقدرة فالح على القراءة وتمكنه منها قد ساعدته في تبوء موقع الحكواتي وكانت لديه رغبة في القصص.

لكن مهما كان أمر التسلية وشكلها فهو لا يخرج القرية من وصف الحياة فيها على أنها رتيبة، ومع ذلك تبقى محبتها عامل جذب عكسي نحوها بعد الخروج "لم تكن قرية حكما وحياتها الرتيبة والقليل مما تقدمه سوى





المدخل لذلك العالم الذي ما أن تخرج منه حتى تعمل بسرعة على العودة إليه"(٢٩).

ثم يروي الكاتب عادات الناس في الالتقاء مساء قائلا: يبدأ الناس بالوصول بعد صلاة العشاء وأحياناً قبلها وأبدأ بالقراءة التي لا تنتهي أحياناً إلا قريباً في منتصف الليل ... لقد أحبنا جميعاً أبو زيد الهلالي وزيدان شيخ الشباب وكرهنا الجليلة...".

وعند الكاتب أن القرية حكما لا تعود كما كانت بل تتحول إلى ملحق بني هلال ترحل معهم وتنظر القائمين منهم وتخزن لهم (٣٠).

في القرية قيم وعادات وسلوكيات وأنماط، وفيها مرافق عامة، من دكان ومضافة ومسجد، وكتّاب، ثم نجده يسرد صفات الدكان الوحيدة في القرية وسلعها المحببة إليه وإلى جيله وهي دكان "سالم". يقول المتذكر هنا: في الدكان حلاوة، ولكنها لا تشترى إلا للمرضى لذلك اقترح منصور ابن عم فالح يوماً أن يمرض علّ أهله يشترون له الحلاوة ... وكانت هنا خطة للمرض او التمارض ..."(٣١).

من القرية إلى القرية

أدى انتقال فالح إلى قرية "سحم" حيث أخوال والده من عائلة الطوالبة إلى أن يشهد الطفل أحداثاً هامة كانت تقف القرية أمامها ولاحظها فالح، إذ كانت القرية تقف عند احداث ثلاثة يضعها مدير المدرسة الأستاذ حسين أفندي دفعة واحدة وهي تأسيس شركة باصات وشراء راديو وتشكيل فرقة كشافة.

كان شراء الراديو بدعوة من مدير المدرسة، فقد دعا أهالي القرية للاجتماع وعرض الفكرة، قال لهم: " أنهم يستطيعون بالراديو أن يعرفوا كل شيء يجري في لندن وعمان والقدس وكان الثمن ١٥٠ ديناراً مع البطارية بتبرع أهالي قرية "سحم " بالمبلغ فهم فخورون بأنفسهم وتربيتهم وتبرعوا بالثمن".

بيد أن وصول الراديو كان يمثل تحولا كبيرا وحدثا بالغ الأثر لما سيأتي بعده، إذ وضع القرية وناسها أمام مجريات واحداث هامة زمن الحرب الثانية ومن ثم النكبة، بعد ان كانت القرية غارقة في الغياب. وهنا تصف السيرة دخول الراديو بما يلي: "أعلن في القرية أن الراديو سيكون جاهزاً عند المساء وأن أهل البلد يمكنهم أن يسمعوا الأخبار عندما تفتح الإذاعة برنامجها وذلك الساعة السادسة... سمعنا في البداية صوتاً يقول "سيداتي ... سادتي ثم غاب الصوت في ضجيج عنيف ... لم يتحسن صوت الراديو إلا بعد أشهر".(٣٢)

في شتاء ١٩٤٧م وبداية العام التالي تفتح القرية أعتابها على تدفق اللاجئين من فلسطين وكان أهالي قرية سحم يهرعون لمساعدة اللاجئين من فلسطين. كان زمن النكبة ومهداتها يشبهان المأتم الذي حلّ في قرية سحم(٣٣)، لتبدأ القرى الأردنية باستقبال مجموعات كبيرة من اللاجئين الذين وفدوا بسبب الاحتلال الصهيوني، ولتبدأ المنطقة تشهد حالة من الحراك السكاني الذي غير الكثير في بنيتها الاجتماعية كما أنه أثراها بعناصر مجتمعية جديدة، وبعد هذا التاريخ ستحدث تحولات كبيرة في تاريخ الدولة الأردنية لا تزال نتائجها ماثلة إلى اليوم، وبهذا التاريخ نكون قد وقفنا عند نهاية الجزء الأول من مذكرات فالح الطويل.

الهوامش والاحالات:

❖ أستاذ التاريخ والحضارة / جامعة فيلادلفيا وكاتب في جريدة الغد.

١- حول مصطلح السيرة انظر: عبد القادر ابو شريفة، إشكالية مصطلحات أدب السيرة، بحث منشور في: شكري عزيز ماضي وآخرون، ادب السيرة والمذكرات في الأردن، منشورات جامعة آل البيت، ١٩٩٩، ص- ص:١١- ٣٢.

٢- راجع، طريف الخالدي، فكرة التاريخ عند العرب، دار النهار١٩٩٧، ص٥٢.

٣- عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، الكويت، دار القلم،١٩٤٥، ص١٠٣.

٤- عصام سخنيني، مكانة السيرة والمذكرات في المعرفة التاريخية، في: شكري ماضي وآخرون،مصدر سابق، ص ٦٢.

٥- عصام سخنيني، المصدر السابق، ص٦٣.

٦- ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق محمد العريان، بيروت، ١٩٨٧، ص٣١.

٧- جمال الشاعر سياسي يتذكر، تجربة العمل السياسي، دار رياض الريس، بدون تاريخ نشر، ص٧.

٨- محمود رياض، مذكرات محمود رياض، ١٩٤٨-١٩٨٧، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ج٢،ص٩٠، نقلا عن عصام سخنيني، مصدر سابق ، ص٦٥.

٩- المصدر سابق، ص ٦٥.

١٠- فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق التاريخي الأدبي، ترجمة وتقديم، عمر الحلبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ط١، ص٨.

١١-المصدر السابق، ص ٩.

١٢- فالح الطويل، مدارات الذاكرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢ ، ص ١٤.

١٣- انظر: جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص٤٢٠.

١٤- فالح الطويل، مدارات، ص ٣١.

١٥- المصدر السابق، ص ٩.

١٦- المصدر السابق ص ١٢.

١٧- المصدر السابق، ص ١٣.

١٨- المصدر السابق، والصفحة ذاتها.

١٩- المصدر السابق، ص١٣-١٤.

٢٠- المصدر السابق، ص١٤

٢١- المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

٢٢- الطويل، مدارات، ص ٢٤.

٢٣- المصدر السابق، ص٢٤.

٢٤- المصدر السابق، ص ٢٥.

٢٥- المصدر السابق، ص ٢٩.

٢٦- المصدر السابق، ص ٣٠.

٢٧- المصدر السابق، ص ٣١.

٢٨- المصدر السابق، ص ٣٦.

٢٩- المصدر السابق، ص٣٧.

٣٠- المصدر السابق، ص،٥٨.

٣١- المصدر السابق، ص٦٠.

٣٢- المصدر السابق، ص ٦٢.

٣٣- المصدر السابق، ص،٨٧.



صعود مستجاب الأخير

❖ غازي الذيبة

قلة هم الكتاب الذين يصنعون من حياتهم قصة تتسلل بين ثنايا كتابتهم، وقلة منهم من يمسكون جمر الكتابة وكأنه وهج يضيء الحياة ويصنع من تلافيفها ضوءا يقود إلى حديقة المعنى والجمال. ومحمد مستجاب الذي غادرنا أخيرا بعد أن أمسك الجمر، وامتلأ بالسخرية على من يتركونه، فارين من لسعه. واحد من هؤلاء.

من يقرأ مستجاب في إنتاجه منذ قصته الأولى " الوصية الحادية عشرة " وحتى روايته " اللهو الخفي " التي حملت عنوانا يستمد نكهته الساخرة من لازمة كوميدية استخدمت في مسرحية هزلية شهيرة عنوانها "العيال كبرت"، يكتشف أن صاحب " الحزن يميل للممازحة " و" قيام وانهيار آل مستجاب " و" انه الرابع من آل مستجاب" و" نعمان عبد الحافظ " ومقاله المسلسل الرائع في مجلة العربي" نبش الغراب ". ستتكشف له طاقة مدهشة على استخلاص الحكمة من السخرية، وتوظيفها بما يليق بكتابة رصينة، محكمة. كتابة تعلم من يقترب من جمرها الأخاذ بلسعه، وضراوة قدرته على إحالة العالم إلى مادة تفرد أجنحتها على مساحة متململة من الاحتجاج والتذمر والمفارقة والغضب والضحك والهزل الحاد والمناكفة والاحتجاج والفضح.

ما كتبه الراحل محمد مستجاب طيلة حياته، لم يكن له ان يظهر بما ظهر عليه ربما، لولا ما عاركه هذا العصامي الفريد في عالم الكتابة، فقد كانت حياته مجموعة من المواقف المحتشدة بالعنت. فهو علم نفسه بنفسه كيف يكتب وكيف يقرأ الحياة من زواياها المختلفة بعد أن يصبح كاتبا، ولم يكن خريج أي من الجامعات أو المعاهد أو المدارس، كان مجرد مواطن عادي من آل مستجاب كما كان يحب أن يقدم نفسه ساخرا، يعيش في مصر، عمل في أكثر من مهنة، إحداها عاملا للقهوة والشاي في مؤسسة ثقافية.

استطاع مستجاب أن يتقدم في كتابته حتى تجاوز ما كان عليه من عنت، وإن ظل يبدو في كتابته حاضر التذمر والسخرية ممن حوله أحيانا، لكنه بذلك حافظ على روح المتمرد القريب من نفس الناس البسطاء المزروعين في قلب المعاناة والضنك، وكان عارفا بمهنته ككاتب، قريباً من هذه الأرواح البسيطة المعقدة في حبكة حكايتها اليومية مع الحياة، ومن هنا صاغ قصصهم، وما يعتمل في عالمهم من حكايات لامسها هو ذاته، وعايش تفاصيل كثير من أجزائها، حتى تلك التي لم تكن تمسه شخصيا.

في مستجاب الساخر اللاذع والحاد، طيبة القروي، وحنكته في مداهمة الحياة، وشراسته في الغضب من باطلها، وشقاوته في مماحكتها، ورأفته في الاقتراب من قلبها الضاج والمرتبك، وهو بذلك استطاع تكريس ما أنتجه في الكتابة القصصية والروائية والمقالة للتعبير عن ألم وفرح الحياة، تلك التي ينبعث هو بين ثناياها، دون لف أو دوران، فهو حين يقبض على حكاية من هنا أو هناك، تكون حكايته، هو بطلها، وهو الذي يخوض تفاصيلها، ويقوم بما تحكمه فضاءاتها من قيام وانهيار للشخوص والأحداث.

ولعل الأدب العربي لم يشهد ظاهرة كالتي صنعها محمد مستجاب في توظيف شخصيته، لكي تكون المحور الرئيس في قصصه وإن انزاحت في بعض منها عن هذه الفحوى، وإذا كان ثمة من كتب غير مستجاب ممتثلا لحكايته الذاتية أو مقتربا منها، فإن طريقة مستجاب في الكشف الفصيح عن شخصيته في أعماله غير مسبوقة، وتتضاءل فيها مستويات السيرة الذاتية وأساليبها، بينما ترتفع فيها رائحة القص والروي والحكي، وتتجلى كلما اقترب بنا هذا الكاتب البارع من ذاته، وعاملنا على أساس أننا لا نعرفه ولا نمتلك عنه سوى ما يفصحه هو، المستويات الفنية الرفيعة والمتقنة في الرواية والقصة.

من عرف محمد مستجاب في الكتابة، عرف أن هذا الكاتب الذي استطاع أن يصنع من نفسه كاتبا قديرا، بعد أن سعى إلى تعليم وتثقيف نفسه بنفسه، يستحق أن يكون أنموذجا للكاتب العصامي الذي يعبر الكتابة بقوة المعنى ويحمل الحياة الذي خففه بروحه العذبة والحارة بدفئها ورشاقة انعتاقها في عالم ما زال يحتاج الى مستجابين كثر، يعلمونه الضحك والسخرية برحابة مستجابية نادرة.

ghazi65_1@hotmail.com

تعتبر الموت حالة إبداعية

أحلام مستغانمي لـ «عمان»: أنا امرأة ساذجة جدّا وأمنيتي أن أختفي عن الجميع



سامي جبيل - تونس

إنها امرأة من الزمن الجميل، تشعر وأنت تتحدث لها أنها بسيطة وتكاد تقول ساذجة وربما اشتركنا مع رأي زوجها الصحفي جورج الراسي في القول: أنها غبية في الحياة ذكية في الكتابة...



مستغانمي

أحب أحلام مستغانمي منذ حرفها الأول " في ذاكرة الجسد " تلك الرواية الفظيعة التي هزت باطن الكائن القارئ العربي فانبرى منتصرا لما تكتبه هذه الجزائرية / التونسية من لذة قل أن تجد لها نظيراً بين نظيراتها في الوطن العربي هذا الوطن المنخور بسكين القهر والخوف والاختفاء خلف جدران الصّمت...

لم يكن ذلك المساء عاديا فقد هزتني أبو ظبي بناطحات السحاب والضباب والبحر الذي يفرش اليابسة والجمال الأخاذ الذي قل أن عثرت عليه في حياتي ورحلاتي مشرقًا ومغربًا... كانت أحلام جميلة جدًا ذلك المساء إلى الحد الذي أغرتني فيه... بإجراء حوار... ويا له من حوار... أولا لأننا اتفقنا على ربع ساعة تسجيل وثانيا لأن أحلام طلبت مني سلفا أن لا أوقظ فيها كثيرًا من المواجع...

ثمة أشياء كثيرة أردت أن اقولها لأحلام لكن حاجزًا من الخجل منعني، ولكن الأهم من كل ذلك أن هذا اللقاء المطوّل مع أحلام مستغانمي جرى في لحظة صدق أبعد ما تكون عن ميزة هذا الواقع العربي المتقلب....

❖ أحلام مستغانمي في أبو ظبي... ماذا بينك وبين الإمارات والحال أننا نعرف أنك مقيمة في لبنان منذ سنوات؟

- بيني وبين الإمارات العربية المتحدة صفحة اسبوعية في مجلة، هذا أولا. أما ثانيًا، فأنا أحب طيبة الناس هنا في هذا البلد وجمالهم، ورغم أنني في الواقع أتعامل مع الإعلام هنا فإن حضوري المادي نادر جدًا لأنني غير متوفرة دائما في كل مكان باستمرار لأنني عندما أكون مجنونة أختفي... وأنا أحسن هذه اللعبة العاطفية التي أمارسها مع نفسي أولا ومع الناس في مرحلة ثانية، لا أحب أن أكون في المتناول...

جئت إلى أبو ظبي في إطار مشروع أقوم بإعداده وهو المتمثل في تحويل " ذاكرة الجسد " إلى مسلسل تلفزيوني ستعده قناة أبو ظبي الفضائية لرمضان المقبل في بيروت... والآن نحن بصدد دراسة قضية الاختيارات: الممثلين، المخرج وقد تم منحي حرية المساهمة في الإعداد والتفكير والإشراف على السيناريو والاشراف على مختلف المراحل...

❖ المتابعون لمسيرة أحلام مستغانمي التي ظهرت بقوة يقرون بأنك في كتابك الأخير " عابر سرير " بقيت محافظة على الرّوح نفسها التي كتبت بها كتابك الأول " ذاكرة الجسد "... هل أنت مقتنعة بهذا الرأي؟

- ربما كان لهؤلاء المتابعين نصيب من الحقيقة... والحقيقة أنني عندما كتبت "عابر سرير" كنت تحت تأثير الحملة الشرسة التي شنت عليّ... في اللاشعور ومع سبق إصرار وترصّد أردت أن أؤكد لكل المشككين في إبداع أحلام مستغانمي أنني كتبت "ذاكرة الجسد" إلى حد أنني كتبت فقرات تعمدت دمجها في النص... "عابر سرير" كان تتمة للثلاثية لذلك لا بد أن يكون فيه روح العمل الأول والعودة إلى خالد من جديد فتعود لغته وجمله... البطل عندما التقى في عابر سرير مع حياة يتماهي مع خالد... قلت ما كنت قلت في ذاكرة الجسد: "الذين قالوا وحدها الجبال لا تلتقي أخطأوا... إلخ".

كان هنالك استحضار لجمل واحياناً لفقرة كاملة لكن أعتقد أن "عابر سرير" كان عملاً أعمق من أعمالي الأولى ففيه عمق فلسفي وفكري أتمنى أن يكون القارىء الحصيف قد انتبه له...

❖ إذا كنت مقتنعة بأن الحملة التي شنت ضدك هي حملة مبيتة وتؤكد ان بعضهم أراد أن يستنقص من قيمتك بعد أن أصبحت بكتاب "ذاكرة الجسد" معبودة كثير من القراء العرب، إن صحت العبارة... فلماذا تعمدت أنت إثارة اللاشعور وإعادة ما كنت كتبت مرّة أخرى؟

- تعرف أخي ساسي أن ثمة أشياء كثيرة بصدد التراكم... تلك الحملة آلمتني كثيرًا ولكنها خدمتني الأن أكثر... كنت أحتاج إلى مثل تلك الحملة، الأعمال الكبيرة تهاجم دائمًا والعمل يكبر بأعدائه...

❖ إذا خانك قلمك هل تقرين بأن في الحبر سحرًا؟

- أنا كائن حبري ولا أدري إن كان في الحبر سحر... أنا كائن حبري وربّما من هذا المنطلق بالذات يأتي سحري... لا أظن أن الحبر سيخونني ككاتبة أو كأنثى.. أحيانا أكون عصية الحبر شيمتي الصّبر... أحيانًا لكن بعد الثلاثية التي أصدرت الحقيقة أن تعود إلى الكتابة بعد كل تلك الطعنات يصبح الأمر نوعا من التحدي ولكنه إذا إستطعت أن يكون أرقى وأنقى لغة... ما أظن أنه تحقق لي رغم كل ما قيل وما يقال يؤكد أنني نجحت...

❖ خوضك في المسكوت عنه مما لم تطرحه كثير من الروايات العربية سابقا جعلك كاتبة قريبة جداً من القارئ تعيشين معه، تسكنينه، تمشين معه، يتابع أحداث كتابك بشغف يسرع في الوصول إلى السطر الأخير... هل في ذلك تعمد التحيل الإبداعي على القارئ...؟

- لا أدري ما معنى المسكوت عنه،... لا أدري إن كنت مراوغة لكن ليس في هذا، بالنسبة لي ليس في قاموسي مسكوت عنه... أنا أكتب كما أفكر، كما أتكلم... ليس هنالك استقرار قط في كتاباتي... لا وجود لحياء كاذب أو إباحية فجّة مؤذية فنصوصي تشبهني تماما... ما لا أقوله في الحياة لا أكتبه على ورق، وما لا أفعله أنا لا يفعله أبطالي وكل ما يفعله أبطالي أنا جاهزة لأفعله في حياتي... ما لا أفعله أنا لا يفعله أبطالي..أنا لم اكتب إلا نفسي ولغتي تشبهني وبالتالي لا أتحايل وبالتالي لا أدري عندما أتكلم هل أفصحت؟ هل بحت الحقيقة بما يجيش في باطني؟ هل قلت ما سكت عنه الأخرون أم لا؟! أنا جدًا شفافة... الكتابة تعرّيني والكلمات لا تغطيني... كلما تكلمت تعرّيت فانا لا أعرف المسكوت عنه، وفي نفس الوقت لا أتعمّد ذلك، فأنا لا أملك ولا أبحث عن طرق لكسب القارئ وأكاد أقول انني في البداية لا أكتب إلا نفسي...

عندما أجلس لأكتب لا أفكر في قارئ لأنني إذا بدأت أفكر في قارئ لنّ أكتب شيئًا، لان تشكيلة القراء كبيرة جدًا... من بين قرائي أناس أثرياء جدًا جدًا ومن بينهم مساجين وأسرى وفقراء ومساجين سياسيون وأطفال في عمر أولادي... كتبي مبرمجة في سنوات الباكالوريا الرسمية في لبنان... ثمة مسنون كبار يحبون كل ما أكتب... إذا فكرت كيف يقرأني هؤلاء جميعًا لا أستطيع الكتابة أصلاً... لذلك أنا عندما أكتب لا أفكر في أحد... أنا لا أفكر إلا في متعتي الخاصة... كيف أستمتع وانا أكتب... فلا شيء يعنيني خارج النص... وأعتقد أنها الوصفة الوحيدة والأهم التي تجعلك تنجح في كتابة عمل... إذا فكرت بكسب القراء الأجانب مثلك لمجرّد أنهم حاولوا كسب قارئ أجنبي... لأن الجهد الذي تقوم به لكسب قارئ يجعلك تخسر آخر...

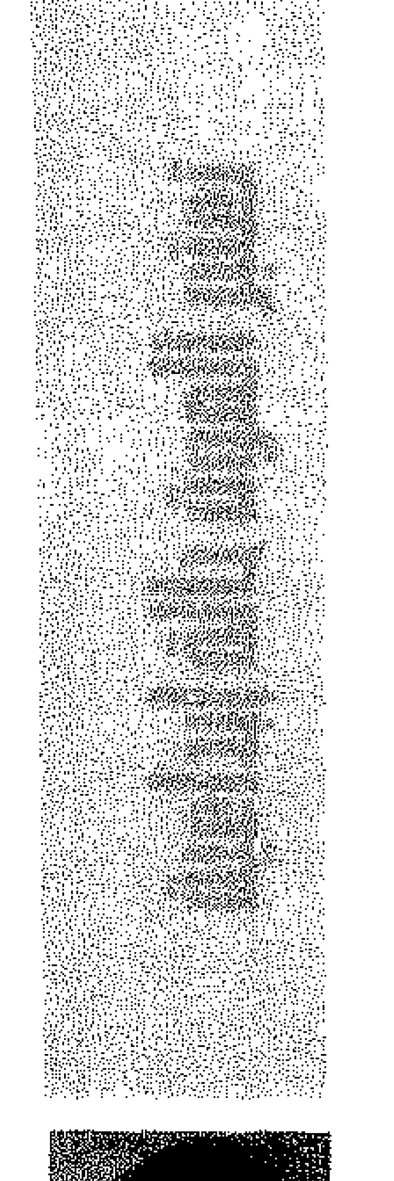
كل الكتاب العرب المشهورين في أوربا خسروا القارئ العربي لأنه ليس بإمكانهم كسب كل القراء... بينما لو كتبوا فقط عن أنفسهم ككتاب أمريكا اللاتينية كانوا حقيقيين، عندما للأسف نظرة تقول أن كل كاتب عربي مخير بين أن يكسب القارئ العربي أو القارئ الأجنبي الأوربي بالذات.

❖ أحلام، الرواية العربية اليوم سحبت البساط من أمام الشعر ديوان العرب، ولكنك تكادين تكونين من أعاد صياغة الأشياء بشكل مختلف في رواياتك لتكوني الروائية الشعرية أو الروائية الشاعرة... هل يمكن القول أن كتابتك هي ضرب من النثر الشعري السلس؟

-ربما لم أشف من الشعر، نحن جميعا لم نُشف من الشعر، أنا لا أتعدّى على الشعر، الشعر ليس صياغة كلمات جميلة او إنتقاء كلمات موزونة... الشعر هو أسلوب حياة أو نمط... أنا بالنسبة لي شاعرة في الحياة، لا يعنيني أن أكون شاعرة في نّص، ولأنني شاعرة في الحياة من خلال المواقف، أنا لم أخن الشعر وهذا شيء جميل... ونظرًا لأنني لم أخن الشعر أقول صراحة: أنا لست شاعرة لان الشعر نتاج يصعب حمله... أنا كاتبة فقط وصريحة جدًا مع نفسي، صارمة في محاسبة نفسي أخلاقيا بالمفاهيم التي أؤمن بها... وبالتالي

■ أنا شاعرة في الحياة ولا يعنيني أن أكون شاعرة في النّص.

■ أنا سعيدة بخساراتي لأنك بالخسارات تصنع أدبا لا بالمكاسب.



هنالك مسائل لا أحب أن أقترفها... أنا أكتب عن أشخاص شرفاء جميلين أخشى عليهم من الانقراض أصلا... حتى أنني أهديت عملي الأخير إلى من بقي من الشرفاء في هذه الأمة... لا أقول أنه لم يبق في هذه الأمة شرفاء... جميل أن نجد هذا النموذج كقدوة ومأساتنا في العالم العربي أنه ليس لنا قدوة في أي شيء حتى بيننا نحن الكتاب... إننا نحتاج إلى كاتب يقول لا... يرفض أن يحضر مؤتمراً، يرفض أن يزور بعض الدّول البوليسية... نحن اليوم نستقوي ببعض... نحن نخون بعضنا البعض...

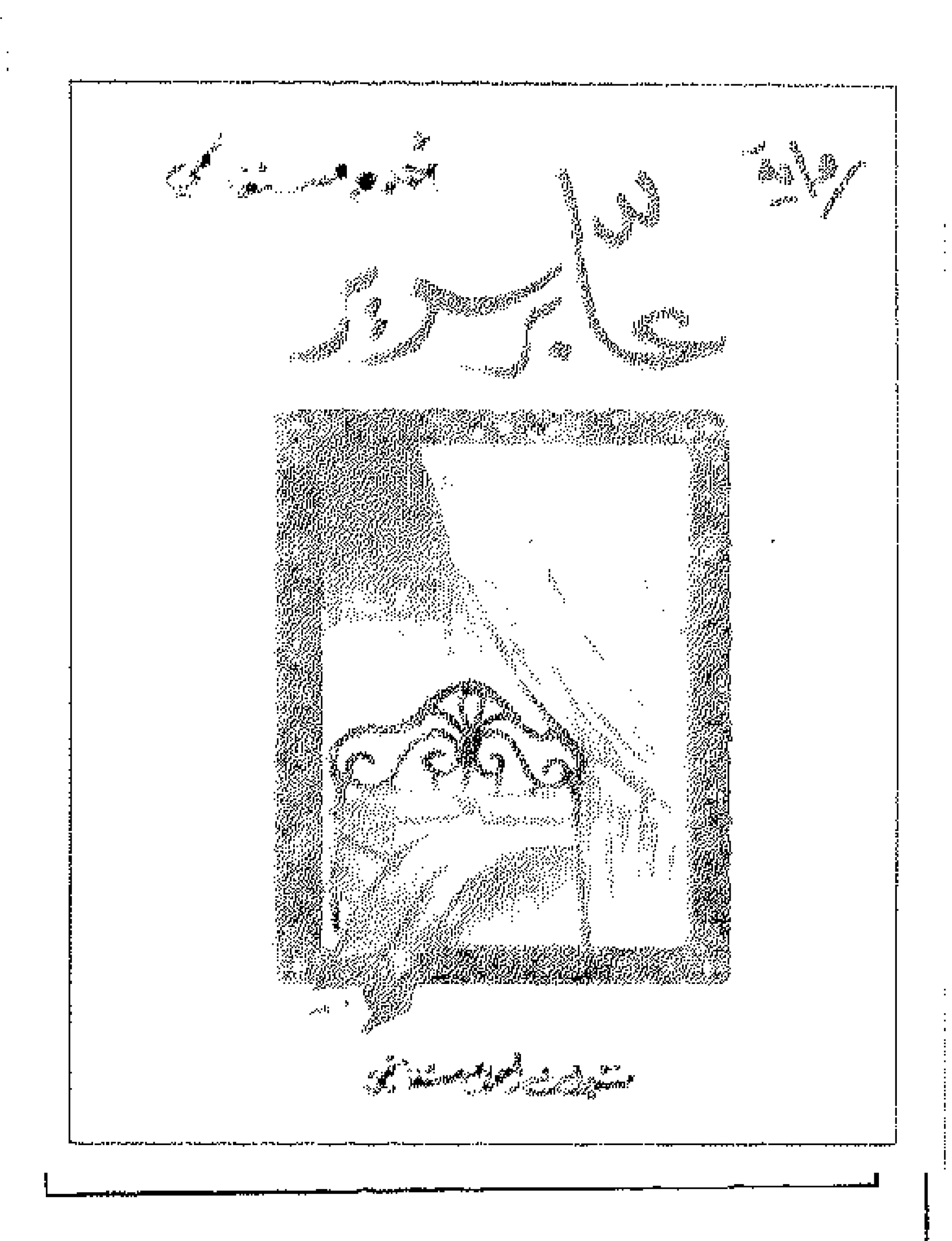
الحملة التي تعرضت لها مثلا نسبت لي كثيرًا من الصفات الأخرى فكيف تريدون منا أن نبقى واقفين... الصعوبة الآن هي في أن تبقى واقفاً.

❖ تقولين في أحد نصوصك: كل إنسان عندما يموت يترك رؤوس أقلام على مسودات... هل تفكرين الآن في رؤوس أقلام لرواية قادمة بعد هذه الثلاثية؟

– أنا أفكر، عندي رواية لا تزال موجودة في ذهني وكتبت نصفها ولكن إن شئت الحقيقة فأنا أفكر أيضا في الموت...

❖ هل تفكرين في الموت فعلا؟

– الموت لا بد أن يكون هاجسا إبداعيا وما دمت لست مسكونا بهاجس الموت لا يمكنك أن تكتب... الموت كحالة، كتهديد، الموت كرافد إبداعي، الموت مقصلة قد تتحداك وتتحدى نصك في أي لحظة وبالتالي عليك أن تظل في لهاث دائم حتى لا تترك خلفك – وهذا شيء مرعب – نصًا غير مكتمل...أنا أحب الكتاب المذعورين دائما... الكاتب المستقر والمستمتع بوقته كأنه يملك الخلود... الخلود نكتة... عليك أن تشعر بأن التاريخ يحاسبك في كل لحظة وعندما أقول التاريخ هو: " أنت أين تضع نفسك "... ثمة من ليسوا معنيين ويريدون استهلاك النجاح الفوري، أمنيتي أن أختفي... وامنيتي الحقيقية هي أن أنسحب وألا تراني... أن ياتي يوم لا أعطي فيه حتى هذه المقابلة الصحفية... أريد أن أقول أنه لا أريد



أن يراني أحد ومن أراد أن يراني فليقرأ كتبي... وبإمكانه أن يتحاور معي فعلا من خلالها... إن كل ما يقال خارج النصّ هو ثرثرة... لقد كتبت إلى حدّ الآن ألف صفحة عدا صفحات المقالات...بالتالي بعد ألف صفحة لا أريد أن أعلق، وحتى لو متّ بعد هذه الثلاثية أكون قد أنجزت وصيّة وانا مطمئنة، يبقى دائما أن هنالك أشياء تريد أن تقولها ولا وقت لديك... أعتقد أنني أصبحت عارية أمام القراء إلى درجة أن الكثيرين يحبونني أو يكرهونني أو يقيمون علاقة بي دون أن يلتقوني... فأنا امرأة مفضوحة جدًا...

❖ ماذا يزعج أحلام مستغانمي الآن بالذات؟

– ما يزعجني أن كتبي غالية الثمن، أنا ككاتبة وكناشرة مكسبي من الكتاب دولار ونصف ويؤلمني أن القارئ (مهما كانت وضعيته الاجتماعية) يدفع ثمنا كبيرًا لقاء هذا الحب... إنها جريمة في حق الكتاب... أتمنى أن أكون موجودة لكنني لا أريد أن يقرأني القارئ العربي على حساب لقمة عيشه، لأن ذلك حرام وعيب عندي... أنا لا أصنع ثرائي من بؤس قرائي وبالمناسبة أؤكد لك أنني سأعود لنشر كتبي ضمن منشورات دار الآداب لأنني لا اريد أن أفهم أن بعثي دار نشر لأكسب... هناك كتب مزورة تباع بـ ١٢ دولارًا (هي كتب مزورة في رأيي) وتفاديا لهذا الالتباس عدت إلى دور النشر من جديد حتى تفهم الحقيقة تماما واضحة المعالم...

❖ شخصيتك في النص ليست شخصيّتك في الواقع... يبدو أنك أصبحت تحسبين حسابا لكل كبيرة وصغيرة في حياتك حتى انك أصبحت تحسبين حسابا لكل شيء... حتى أصبح الامر بمنزلة الخيالات المزعجة التي تفكرين فيها... ماذا حصل لك بالضبط؟

– من فرط الطعنات... أنا امرأة ساذجة... حتى أن زوجي يقول لي دائما: " أنت ذكية في الروايات وغبية في الحياة... أنا أطعن دائما لأنني لا أحتاط من شيء... أنا أمية في كل شيء وخاصة في الحسابات... أنا سعيدة بخساراتي لأنك بالخسارات تصنع أدبا لا بالمكاسب... أقول لأنني أردّ على ما سمعت... على قراء بسطاء يشترون كتبي بالتقسيط وهذا يؤلمني جداً ولا يرفع من شأني بقدر ما يؤذيني ككاتبة... ماذا سأكسب غدًا...؟ ماذا سآخذ معي...!؟ إذا كان رفيق الحريري نفسه ترك ٨ مليارات دولار وذهب... فكيف الحال إذا كنت أنا كاتبة، ماذا سآخذ معي؟ أنا سأترك خلفي...لأنني أعيش من اسمي لا من كتبي...

❖ كتب الشاعر العربي الكبير نزار قباني على ظهر أحد كتبك كلاما جميلا ناعمًا... ما هي علاقتك بهذا الرّجل؟

– علاقتي به موجودة في موقعي على الانترنت... هذا الكلام كتبه بعد أن صدر كتابي وبالمناسبة توجد شهادة لسهيل إدريس... علاقتي بنزار قباني علاقة جميلة قد أكتبها في رواية وستكون رواية جميلة ولا أريد أن أستهلكها في جملتين لأنه قد لا تفهم تماما... إن علاقتي بنزار قباني علاقة جميلة جدًا، لقد أضعنا بعضنا ثم التقينا... إنها من تلك العلاقات الإنسانية الجميلة التي قد تغذّي عملا إبداعيا...

❖ أحلام... هل أنصفك النقاد العرب؟

– لا يعنيني النقاد العرب، ولا يعنيني أن ينصفوني... نقادي هم قرائي... فعلا وصدقا لا يعنيني... أنا عقّدت النقاد لأنهم أحسّوا أنني لا أحتاجهم... لم أعد أحتاج شيئا غير قرائي... القارئ هو ناقدي، معلني، مشهري وحتى الصحافة لا أحتاجها بدليل لا أعطي مقابلات صحفية وهذا لا يمنعني من القول أنني

تنكرت لجميل الصحافة التي دعمتني، لكنني أقول أن أكثر من هذا كثيرًا... إن نجاحي يعود إلى القارئ، فالقارئ هو الذي يدل القارئ الآخر على كتبي وبالتالي تجاوزت الاعلام وتجاوزت النقاد...

أعود وأقول أنا لا أتنكر لجميلهم أو لخدمتهم لكن لا أريد أن يقال اني مادة (مستهلكة..؟..).... هذه المقابلة لولا معزتك ومعزة تونس وأدري أن لي أحباء سيسمعونني وسيقرأونني... والله العظيم لا أتحدث لأنني لست في حاجة لكن في لحظات معينة أريد أن أقول للناس أنني أحبكم واريد أن أقول لكل من يقرأني: انني أحبك وأنا ابنة تونس كما أنني ابنة الجزائر وان نصفي (لا ادري العمودي أو الأفقي) هو تونس.

و تونس في قلبي وأظن أن من أسرار نجاحي شعور التوانسة بأن لهم فيّ نصيباً... أريد أن أمرّر هذا الخطاب: " إنني أحب كل هؤلاء الناس وتأتيني رسائل جميلة من تونس... القارئ التونسي قارئ رائع عندما تنجح في امتلاك القارئ التونسي تتجاوز كثيرًا من العوائق... القارئ التونسي ليس سهلا بالمرة لأنه مثقف (مزدوج الثقافة عادة) وإضافة إلى ذلك فإن نوعية قراءاته راقية فبإمكانك أن تفاخر فعلا أنك نجحت في تونس.

❖ لا شك أنك تقرأين الكثير من الروايات العالمية؟

– سوف تضحك كثيرًا إن قلت لك الحقيقة... من العيب أن أقول إنني لا أقرأ الروايات... ستفاجأ... لكنني لم أعد أستحي من قول الحقيقة... أقرأ أشياء أخرى غير الروايات... لتكتب رواية عليك أن تقرأ أشياء أخرى غير الرواية... كل ما حول الرواية... وهذا لا يعني بالضرورة أنه ليس هنالك روايات تستهويني... أنا أقرأ الآن كتبا بالفرنسية أصادفها أو أسمع عنها في برامج... أقرأ كل ما حول الرواية... أقرأ الفلسفة... أقرأ التاريخ... أقرأ دواوين الشعر... أقرأ بما يغذي الرواية... لا أتعلم من قراءة العمل الروائي شيئًا إلا إذا وجدت فيه ما يمسني شخصيا ويخطفني من الصفحة الأولى وهذا لا يحدث كثيرًا مع الأسف الشديد.

❖ ماذا بقي من الجزائر في ذاكرة أحلام مستغانمي؟

– ما بقي في ذهني سيشاهده الجمهور العربي في مسلسل " ذاكرة الجسد " الذي ستنتجه قناة أبو ظبي في رمضان المقبل...عندي أمنية أن أحقق أجمل مسلسل تلفزيوني رمضاني... وسيكون رسالة حب للجزائر... كل ما لم أستطع قوله بالكلمات سوف أصفه بالصورة... سيكون تمجيدًا للجزائر لقسنطينة، لأعراسنا... لأفراحنا... لك تلك الشجون الجميلة... فعلا أمنيتي بعد الأن أن أعمل على إخراج هذا المسلسل في أحسن صورة لأنه من الأشياء التي ستبقى... الآن المشاهد العربي بإمكانك أن تؤثر عليه بالصورة أكثر من الكتاب.

❖ أنت تراهنين كثيرًا على هذا العمل وأشعر انك متحمسة له بشكل كبير جداً... ما سر ذلك؟

– نحن نراهن على هذا العمل الذي سيشارك فيه نخبة هامة من الممثلين العرب من كل البلدان... أنا متحمسة لـ " ذاكرة الجسد " التلفزية وخائفة... أخاف من الذين أحبوني في " ذاكرة الجسد " ككتاب وقد نصحوني مرارًا وخصوصا عندما اشترى يوسف شاهين الحقوق لتحويلها إلى فيلم... قالوا لي نخاف أن تقتلي شيئًا ما فينا... لكل قارئ صورة معينة لبطل او لشخص ويخاف ألا يجدها كما هي عندما يتحول الأمر من طور الكتابة إلى طور الصورة... حتى لو أعطيت صورة أجمل فأنني سوف أخيب ظنه... وبالتالي لم يسمحوا لي بأن أعبث بهذه الصورة التي تمتع بها القارئ مكتوبة في الكتاب... واتمنى لمن قرأوا الرواية أن يجدوا أبطالهم وشخوصهم بنفس الصورة المرسومة في أذهانهم، بالنسبة للذين قرأوا الرواية، أما بالنسبة للذين لم يقرأوها أتمنى أن يجدوا فيها ما تمنوا مشاهدته... إنها مشاهد شعرية جميلة بلغة عربية مشتركة وهواجس عربية مشتركة... ونبحث عن أبطال جدد لتصوير هذا العمل حتى لا يكون لهم ذاكرة في ذهن المشاهد... ويكون لهم سوابق فنية.



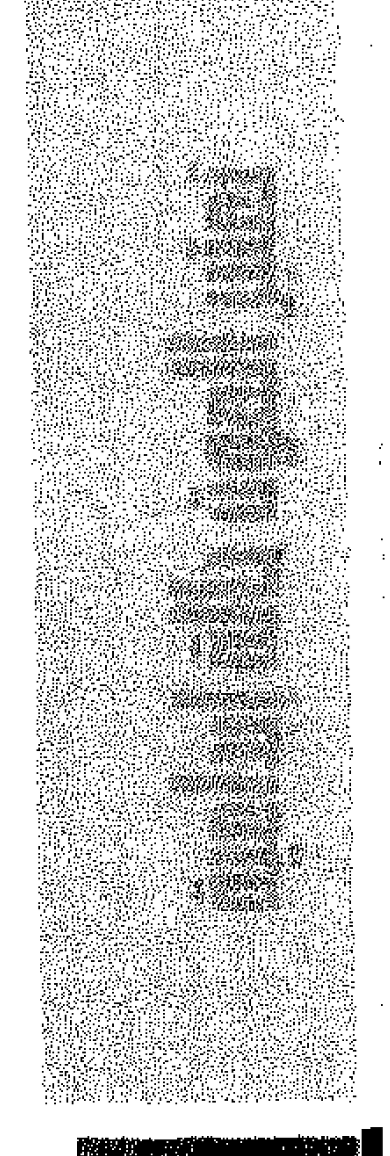
❖ تنشرين كتبك للمرة العشرين في الوقت الذي يعجز فيه كثير من الكتاب عن طبعة ثانية لكتاب من ألف نسخة... وفي الوقت الذي تسيطر فيه الصورة والأنترنت في عصر العولمة هذا وفي الوقت الذي أصبح فيه الكتاب آخر الأهتمامات؟ بمَ تشعرين إذن؟

عندما تتجاوز عددًا معينًا من الطبعات تصبح المسألة مجرّد أرقام... مثال طبعت من " عابر سرير " ما يقارب ٥٠ ألف نسخة في سنة ونصف وما يعادله وأكثر من الطبعات المزورة وأنت تدري أنني مزورة في مصر، سوريا، الأردن وفلسطين بكميات كبيرة والكتاب بثمن خيالي، وانا لا أكسب شيئًا من هذه الكتب... المهم أن القارئ يدفع ثمنا غاليًا، فهذه الطبعات تعادل طبعاتي... أنا لا أستطيع أن أراقب الجميع...

❖ ولكن هذا يؤكد أن القارئ يستهلك كتبك بنهم؟

– نحن نتهم القارئ بأنه لا يذهب نحو الكتاب... القارئ عندما يعثر على نص يشبهه يطارده... مشكلتنا أننا عندنا كتاب يطاردون القرّاء... إنهم يلقون القبض على قارئ فيطلبون منه أن يقرأهم بالقوة، بينما لا أحب أن أهدي كتبي لأحد، إلا للذين لا يملكون الإمكانيات لشراء كتاب... على القارئ أن يطاردني...

ذات مرة كنت في الجزائر فأهديت لصديق يملك مكتبة أول نسخة من كتابي (عابر سرير)... فقال لي هنالك " بوليس " يأتي كل يوم إلى المكتبة ليسأل هل هناك كتاب جديد لأحلام مستغانمي





حتى يتمتع بقراءته... فأعطاه النسخة الأولى... كم جميل أن يطارد " بوليس " في الجزائر كتابا بهذا الشكل... عندي حكاية أخرى إذ اعترضني ذات مرة في معرض الكتاب رجل وقال لي إن خطيبتي طلبت أن يكون مهرها " عابر سرير "... لأنها سمعت بالكتاب ولم تقرأه... تصور أن تطلب طالبة من خطيبها أن يكون مهرها أحد كتبي... فوقعت له الكتاب وانا مطمئنة على مهره...

مؤخرًا جاء شاب وسيم في الدوحة وهو يحمل كتابي وقال لي " وقعي لي على الكتاب باسم صلاح الدين مؤيد... وأنا بصدد كتابة الإهداء قال لي: هذا الكتاب لأبي وأبي مات... كيف أكتب إهداء لرجل ميت؟ فقال لي: أن أبي كان يحبك وكان يحلم أن يلتقي بك وينصحني بأن أقرأ " فوضى الحواس " فهل بإمكانك أن تهديه كتابك... كيف تهدي كتابا لرجل مات من زمان...

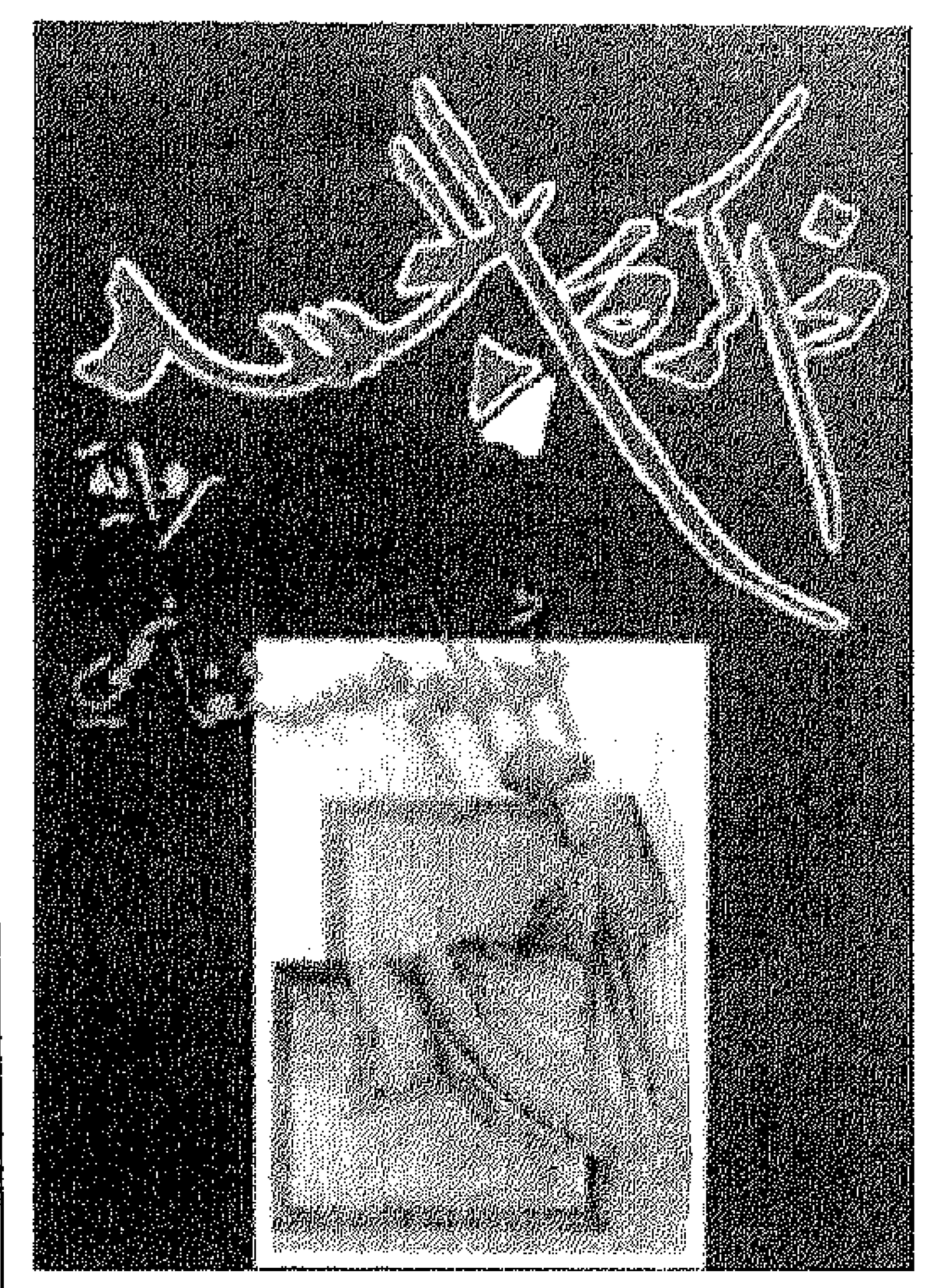
هنالك صديق آخر أسمه عبد الوهاب معاوشي طلب أن يشتري مني ١٢ نسخة من اعمالي وأهداهم إلى أبنائه من بينهم من لا يتجاوز ٥ أشهر... كيف تهدى كتابًا لرضيع؟! يقول هذا الرجل أريد أن أهدي لأبنائي كتابا حتى وإن كانوا يخلطون بين الكتاب و" الرضاعة "

❖ ألم يتسلل إليك الغرور بعد هذا كله؟

– والله العظيم، وأقسم بالمصحف، إن مثل هذه القصص لا تزيدني غرورًا بقدر ما تزيدني رعبًا... والله العظيم... لو كنت مغرورة واحداً من المليون ما كان سيحبني القراء بهذا الشكل... أنا الآن أهرب " الكرواسون " لسائقي من مجلتي الصباحية في الفندق فأسرقها له... مازلت أريد أن أكون إلى جانب الفقير، السارق والكاتب المبتدئ...

❖ هل نجوت من بيئتك؟

– لم أنج من بيئتي، لقد بقيت فيّ... بهذه المرأة التي كنتها يوما أكتب... لا أريد أن أدهش المرأة التي كنتها... تلك الفتاة التي كنت... أحلام مستغانمي لا تعنيني... ثمة أحلام مستغانمي وثمة أحلام وأحلام تضحك دائما من أحلام مستغانمي... تضحك لما يحدث لها من أشياء جميلة... هناك مواقف محرجة



احملها ككتابة... جميل أن تكون مبجلاً... لكن ليس على حساب كتاب آخرين لأنك كأنك تعتدي عليهم بشكل أو آخر... ثمة كثيرون أهم مني... الكاتب يموت عندما يتضخم الأنا فيه ويصاب بالغرور... كلام فارغ التكبر... أنت لا يبقى منك شيء فأنت حفنة من الكلمات... وبالتالي عليك أن تتواضع وتذكر نفسك بانك لست شيئًا

❖ هل تتصورين أن فكرتي عنك بدأت تتغير؟

– هذا يسعدني جدًا إذا أقنعتك، وحدك فهذا يكفيني، انا لست بصدد القيام بحملة انتخابية لأقنع كل القراء... صدقني وأنا في بيروت عندي إمكانيات كبيرة إنني أركب الحافلة مع عامة الناس بما قدره ٥٠٠ ليرة (ثلث دولار) وبإمكاني أن أجلب سائقا، لكن هذه المبالغ أتصدق بها واساعد الناس... وانا واقفة في انتظار الحافلة حدث أن تأخرت فأخذت سيارة مشتركة وبدل أن أعطي السائق ألف ليرة أعطيته ألف دولار (وحق المصحف)... لماذا؟ لأنه كان منشغلا بإجراء عملية جراحية على القلب... وبدل أن أعطيه دولارا أعطيته دولارين على سبيل الشفقة ولأنه لم يكن معي راكب ثان... فقال لي: والله العظيم أنا بصدد تجميع الأموال بالدولار لإجراء عملية على القلب وكان يملك ضمانا صحيا وعليه فإنه ملزم بدفع ٪ ١٥ وقد قال له الطبيب يمكنك أن تموت في أي لحظة على المقود... كان معي ٢٠٠ دولار فأعطيته ٢٠٠ دولار فلما بكى أضفت له ١٠٠ دولار أخرى... فلما واصل البكاء طلبت منه أن يعود معي إلى البيت وأعطيته الألف دولار كاملة لاعود إلى المدينة في سيارة أجرة بـ ٥٠٠ ليرة...هذا الكلام لا اقوله للمفاخرة، ولكن لأؤكد لك انني لم أتغير ولن أتغير.

❖ ولكنك اسم مدوٍّ اليوم في الساحة العربية عموما وحتى في صفوف المثقفين؟

– أصدقك القول أنني لا أفاخر بالمثقفين، أنا أفاخر بالأسرى في سجن عسقلان، والذين يسرقون الهواتف ليكلموني، أفاخر بمحمود صفدي الذي سرق هاتفا ليهاتفني وكنت مع خطيبته... هؤلاء الجميلون الذين استنسخوا كتابي في السجن... هؤلاء أفاخر بهم جدًا قبل غيرهم... عندما يقول لي محمود صفدي الأسير منذ ١٧ عاما وهو في انتظار ١٠ سنوات أخرى: أحلام نحن ثمانية في كل زنزانة وأنت تاسعنا... وأنت موجودة معنا... إنها صورة ناطقة أجمل من كل صوري بذلك القليل من الكلام أشعر أنني مقيمة في السجن مع ناس أو أنني حياتهم، يهرّبون كتبي ويناقشونها في مجالس... عن أي مثقفين تتحدث؟؟ أي مجد أريد أكثر من هذا؟! أقول دائما إن أمنيتي الا يراني أحد... وقد أحقق هذه الأمنية قريبًا... أريد أن أختفي تماما ولا يرى الناس إلا كتبي.

الانسانة التي فيّ ستبقى كما هي... لقد مررت بمراحل الفقر ولذلك كلما رأيت عين فقير تنظر لي أستعيد نظرتي الأولى لتلك الاشياء وذلك الماضي... وعندما أكف عن رؤية الأشياء بتلك الطريقة أعتبر نفسي منتهية.

❖ هل ندمت على اقتراف بعض الحماقات في حياتك؟

– حماقاتي جميلة، ولأنها جميلة لم أندم عليها، لم أقترف خطايا أو جرائم، لم أؤذ أحدا وهذا أهم شيء وأريد أن يقال إنني كذلك، لو آذيت أحدا اتعذب أكثر من الانسان الذي أؤذيه... عذابي فعلا سيكون أكبر من عذابه... لأنه كم مؤلم أن تؤذي أحدًا.

❖ وهل يتسلل الحقد إلى داخلك؟

– سأحكي لك قصة وقعت لي

والمتنبي... فكنت أكتب ليلا وكان ثمة فراشات تدخل من النافذة فكانت الفراشات تموت الواحدة تلو الأخرى فتوقفت تماما عن الكتابة بالليل حتى لا تموت الفراشات مجددًا... لن أكون شاعرة إذن ولعن الله هذا النص الذي تموت من أجله الفراشات... كيف أكتب وأنا أشتم رائحة أجساد الفراشات وهي تهجم على الضوء... وانا أكتب صفحة تموت عشرة فراشات... إن شاء الله لا أكتب أية صفحة إذا كان وراء كتابتها ضحايا... هذا دليل على انني غير قادرة حتى على إيذاء حشرة... لا يراني أحد في الليل عندما أقتل هذا الكائن الصغير الغباري من اجل نص سأنشره في مجلة... لقد غيرت عاداتي من أجل الفراشات... فأصبحت أكتب بالنهار... أنا لا اقول إنني شاعرة لكنني شاعرة في كل لحظة... عندما أكف أن أكون شاعرة أحتقر نفسي وأتوقف عن الكتابة... الشعر هو أن لا تؤذي إنسانا، أن لا تصافح مجرما، أن لا تتخلى عن مبادئك، أن لا تساوم، أن لا تزور أنظمة بوليسية حقيرة وأن فيها كتابا مسجونين... أنت تعرف أنني موجودة في الإمارات لأنه لم يسجن فيها كاتب ولا إنسان بسبب رأي، انا أفاخر بالكتابة في وطن لا يهان فيه الانسان... فالكل كريم في هذا البلد النموذج... أنا أفاخر بأنني لم أزر العراق في أيام صدام حسين، وللتاريخ عندي دعوات مكدسّة من المربد وهي موجودة إلى الآن وأحتفظ بها وكان ذلك عندما كنت نكرة ولم أكن معروفة قطّ في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات... وقلت آنذاك إن اسمي هذا الصغير لن أعطيه إلى هذا الطاغية... كيف يقبل كائن أن يقع تكريمه في بلد يقتل فيه الكتاب.

لا يمكن أن أدلّل أنا في فندق ٥ نجوم والشعب يموت جوعا... هل هذا تضامن... إنه الاستغلال بعينه...!!

أنا لم أزر العراق والآن وقد أصبح أمريكيا لن أزوره أيضا وقد لا أزوره أبدًا... ومثل هذه الحماقات لن أقترفها قط.

❖ لكن هل هناك حماقات عاطفية أخرى اقترفتها أحلام مستغانمي؟

– اقترفت حماقات عشقية ولن أندم عليها قط وأفاخر بها أحيانا رغم... وأحيانا أجنّ وأكتبها وأحيانا أندم لأنني كتبتها... لكن لا بأس.

❖ إذن لم يتسلل إليك ندم فقط؟

– لا أبدا لم اندم ما دمت قد كتبتها في نصوص جميلة (ماعليش)

❖ هل أنت بلا ذنوب أحلام؟

– بالمفهوم الأخلاقي لا ذنب لي... أنا امرأة متدينة وعندي ذنوب ككل البشر.

❖ ومتى تصابين بحالات الصرع الإبداعية؟

– في بداية الحب... عندما يولد الحب... في صاعقة الحب الأولى وفي نهايتها طبعا.

❖ هل أنت مع البدايات أم مع النهايات؟

– أدبيا مع النهايات لأننا عندما ننتهي من قصة نكتب... عاطفيا مع البدايات وأنا مع رأي محمود درويش (لا أريد من الحب غير البداية).

– البدايات دائما جميلة لكن الأدب تصنعه النهايات وموت الأشياء مع الأسف.

❖ أنت قريبة من الوجوديين؟

– لا أدري، ولكني لست قريبة من أحد.

❖ من أين أنت قريبة إذن؟

– أنا قريبة من جنوني (ربما).

❖ عندما تشعرين بالفشل، كيف يكون ردّ فعلك؟

– يؤلمني الفشل، ومشكلتي أنه لم يعد من حقي أن أفشل هذه مصيبتي أصلا أنا بالذات، من حقّ أي كاتب عربي أن يفشل إلا أنا لأنني أحاسب، في أي لحظة سيشكك بي ويتربص بي... والرداءة والفشل والخطأ حق إنساني، ولكن ليس حقا بالنسبة لي أنا بالذات... تصور أنني أفشل في عملي الرابع سيقولون حتما: انظروا إلى أين وصلت أحلام... لقد ظهرت على حقيقتها وبالتالي من الصعب أن أنشر عملا، ولولا سرعة المجلات حتى المقالات الأسبوعية لن أكتبها قطّ... أنا أندم كثيرا على عدد من المقالات الاسبوعية التي كتبت، لكن الوقت يستهلكني فأستعجل الكتابة وفي النهاية أقول إنها الصحافة.

❖ هل ستبقى أعمال أحلام مستغانمي بعدها؟

– سأكون صادقة، ليس بمفهوم الخلود المجد، لا، سأخلد في قلوب قرائي، سأخلد بمفهوم أنني سأواصل تغيير مفهوم حياة من يقرأني حتى بعد موتي، المجد لا يعنيني والحياة أجمل من التمثال... لقد مات رفيق الحريري وصوره الآن في كل مكان من لبنان... ماذا ستفيده صوره إن كان لا يراها... أنا لا يعنيني المجد لأنني بنيت لنفسي أسطورة... هذا لا يعني لي شيئا... أنا يعنيني أن تعيش أفكاري وأن أواصل تحريض الناس على الحب والحرية بكل مفاهيمها وحتى الحماقات أيضا وكل شيء.

❖ بدأت في الظهور مؤخرًا مع بداية التسعينيات تحديداً، هل تؤمنين بأن كل تجربة إبداعية عليها أن تنضج لتظهر للناس في أحسن صورة؟!

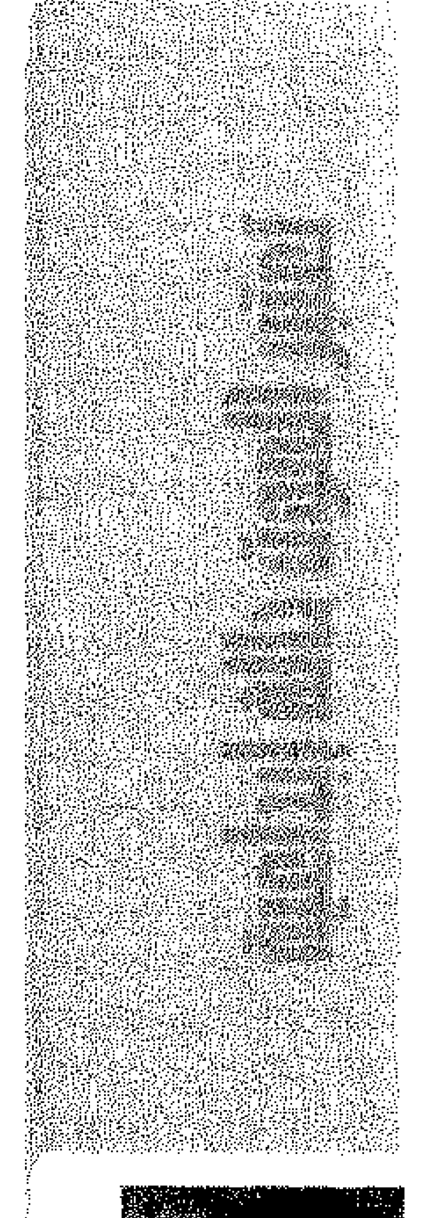
– طبعا، دخول غمار النشر جاء متأخرا نوعا ما... عمل خطير أن تقوم بنشر كتاب وكم أتعجب من سرعة هجوم بعض الكتاب على الناشرين... إن اللحظة التي تنشر فيها عملك يتحول فيها من ملكيتك إلى ملكية غيرك، تصورّ أنه لا يمكنك أن تغير فيه كلمة واحدة... أنا أخاف مثلا من إعادة قراءة كتبي لأنني أصاب بالذعر.

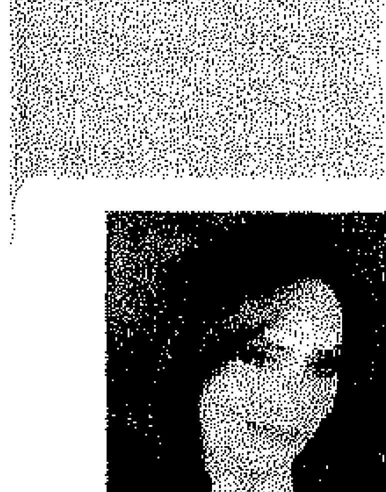
❖ هل تتبرئين من بعض نصوصك؟

– نعم أتبرأ من النصوص التي كتبتها في شبابي، ولكنني أتركها لعمرها.. لقد كتبت أعمالي الأولى وعمري ١٨ سنة ولا أريد إعادة نشرها حتى لا تصبح المسألة تجارية لأن فيها اسمي... هي موضوعة على الأنترنت ومن يريد أن يقرأها فله ذلك، وهي أيضا في متناول النقاد... ومن يريدون أن يعرفوا كامل مسيرتي الأدبية وكيف نبت قلمي لهم أن يطلعوا عليها.

❖ كلمة ختام؟

– أحبكم أيها القراء في الوطن العربي، أحبكم من كل قلبي، أريد من كل واحد يقرأني في هذا الوطن أن يشعر أن لي قرابة به، في مكان ما في صفحة ما أتحدث إليه وحده سأكون قد نجحت إن حدث هذا.



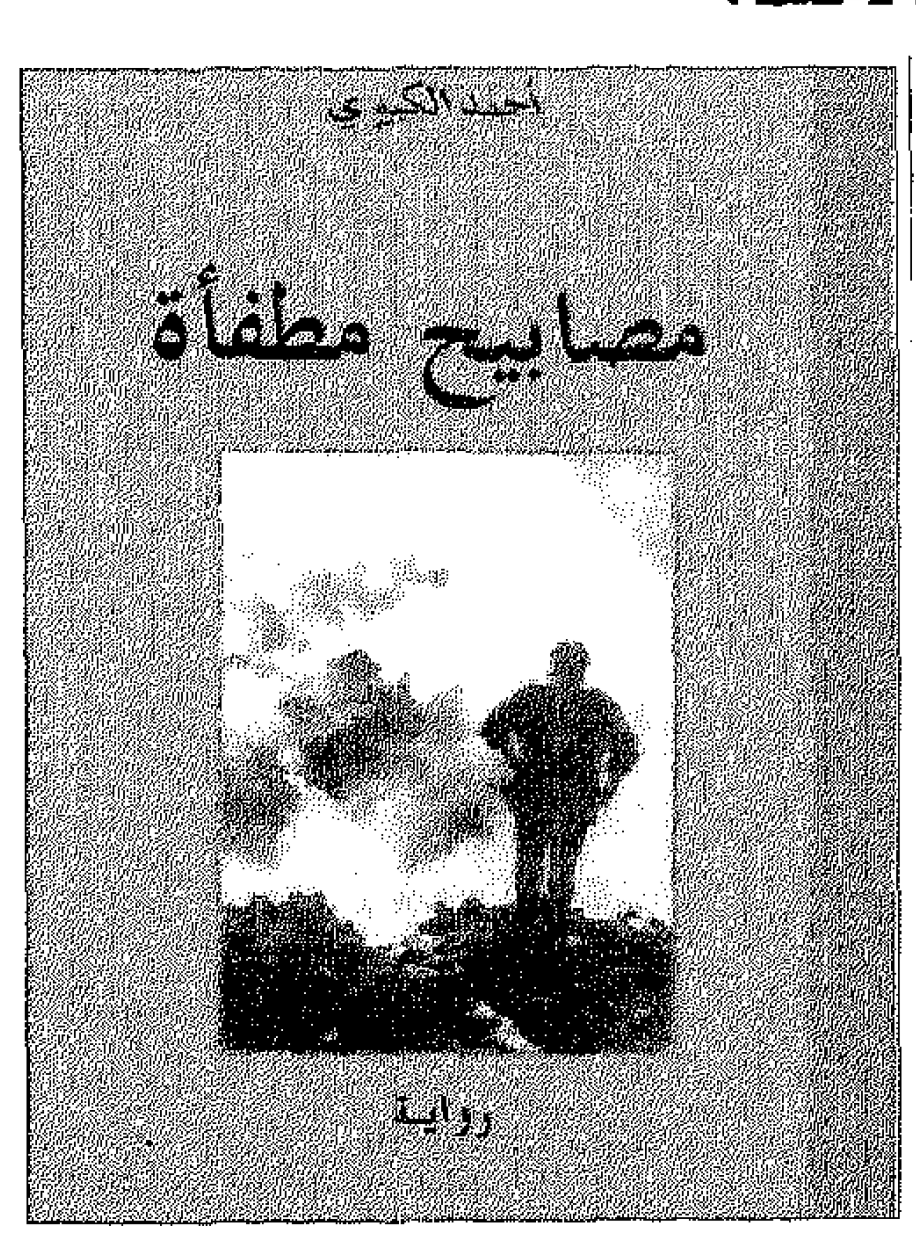


شعرية المكان في رواية مصابيح مطفأة



ما الذي يحدث لنا عندما نقرأ نصاً ابداعياً أو معرفياً؟ هل نخرج من القراءة كما دخلنا؟

سؤال وجدتني أطرحه على نفسي، عندما انتهيت من قراءة رواية «مصابيح مطفأة» للكاتب المغربي «أحمد لكبيري» لأنها رواية من النوع الذي يوقظ الذاكرة، ويؤجج السؤال ويحرك في القارئ رتابته المعتادة.



أحمد لكبيري اسم يدخل لأول مرة عالم الانتاج الحكائي بكل جرأة. وهو قادم من حقل القانون كتكوين، ومجال الاتصالات وعالم التواصل الحديث كعمل، لهذا فهو يعزز المشهد الروائي المغربي بروايته الأولى، كما يغني الابداعية المغربية بتشخيص المكان المغربي، وجعله مكوناً ابداعياً مؤهلاً لطرح اسئلة على السياسي والاجتماعي.

تعرف الرواية المغربية نشاطاً في مستوى بنائها ودلالاتها المعرفية، وذلك لكونها تعيش دخول امكانيات متعددة التخصصات والمعارف.

فقد وجد كثير من الذين يشتغلون في التاريخ والفلسفة والسياسة والاقتصاد والقانون في الجنس الروائي المجال التعبيري الخصب الذي بإمكانه ان يتسع لكل هذه الامكانات، كما وجدنا مع «احمد التوفيق» و«عبدالحي المودن» وغيرهما، وكما وجدنا مع وزير الشؤون الاسلامية السابق الذي نشر مؤخراً رواية وللمرأة النصيب المهم في الحكي.

أليس معنى هذا ان الرواية تظل الجنس الأكثر استحواذاً على الطموحات في محاولة البحث عن دلالة او دلالات لهذا الوجود؟

لا شك أن في هذا غنى للرواية في ابعادها المنفتحة على مختلف التطلعات الانسانية، وعلى اتساع افقها في جعله زمناً ممكناً لكل الاحتمالات.

«مصابيح مطفأة» وبناء القصة

ينطلق نص «مصابيح مطفأة» من فكرة نعتبرها - نحن القراء - في البداية جوهر الرواية، ودعامتها السردية، وهي المتعلقة بعودة السارد من فرنسا، بعدما فشلت علاقته الزوجية مع الفرنسية ايزابيل. لكن هذه الفكرة سرعان ما تتلاشى قوتها وسلطتها السردية، بدخول مكون الوصف المكاني في علاقته بالسؤال السياسي والاجتماعي والنفسي الى الحكي، حيث يصبح المكان هو الذي من خلاله يتم تدبير الشأن الحكائي في «مصابيح مطفأة».

تصبح عودة السارد مجرد ذريعة فنية، للاسترسال في الحكي عن المكان وأناسه واسئلته. عن الزمن الماضي الذي كان مفتوحاً على الاحلام والآمال. عن الحاضر بوصفه زمناً رتيباً لم يعرف التحولات الاقتصادية والاجتماعية، مما ادى الى العبث والانتحار والجنون والجريمة والموت البطيء.

كتبت الرواية بشكل افقي. للحكاية بداية ونهاية تنسج احداثها وفق ايقاع متسلسل، بل كل حدث يؤدي إلى آخر بواسطة عنصر المكان. المكان والتحرك فيه هو الذي يحفز الحكي ويدعوه الى انتاج السرد. المكان هو الخيط الرابط بين سلسلة الاحداث التي يجمع بينها وصال يتجذر في المكان المغربي.

تنتعش الحكايات من بعضها، وتغتني من داخلها عندما تحيا من سابقتها وترتوي من لاحقتها. انها تأخذ شكل اليومي في بعده الاسترسالي الذي تحكيه الرواية لتؤشر عليه، وفي الاشارة علامة استفهام، ومن الاستفهام يبدأ

التفكير في الاشتغال على الاسئلة المؤرقة. تبدأ القصة من الدار البيضاء وبالتحديد من مطار محمد الخامس، الى مدينة وزان مروراً بكل المحطات الطرقية، وعبر كل المدن التي يجتازها السارد وهو في طريقه الى مسقط رأسه «وزان» التي رجع اليها بعد غياب ليبحث في سؤال فشل زواجه مع ايزابيل.

هكذا، يعبر الدار البيضاء الى الرباط ومنها الى القنيطرة فسوق الاربعاء مروراً بمنطق تشكل الشبكة الطريقة التي توصل الى وزان.

يركب السارد الحافلة بل يغيرها عند كل مدينة ومحطة، وينسى سؤاله الذي من اجله رجع من الغربة، ويشمخ المكان باعتباره وصفاً ودلالة. تتوقف الحافلة عند كل مدينة ويتوقف السارد عند التحولات التي لاحظها، ويحكيها بشكل من السخرية، واحياناً يستحضر الماضي ليحاكمه، او بالأحرى ليسائل آفاق الأحلام التي كانت تجمعه مع اصدقائه.

تنتج كل مدينة - من خلال أمكنتها - مجموعة من التداعيات والصور والمشاهد والملفوظات ايضاً، على اعتبار ان هذا النص يعتمد على مكون الكلام اليومي، اي كلام الناس والذي له علاقة بطبيعة الامكنة التي يرتادها السارد او ترتادها الرواية.

هكذا تحيلنا المحطة الطرقية «القامرة» في الرباط على عينات اجتماعية، ومستنسخات ذهنية وقوالب جاهزة تفيد ان الحالة ما تزال تستهلك نموذجها، كما تؤشر على حجم التناقضات في السلوك وفي القانون.

وتضعنا مقهى «باليما» التي ارتبطت بالذاكرة الجماعية بمراقبتها للمؤسسة التي تبرمج للشأن العام «البرلمان». يصف السارد هذا المكان عبر سلوكات وصور لنساء يستدعين لحظات من الشرود.

ينتج السارد من الوصف المكاني مواقف ودلالات، وينسى مع انخراطه في المكان سؤاله الذي من اجله قدم الى المغرب، ليبحث في معنى الزواج من فرنسية وما سر الفشل. تستمر الرحلة التي تأخذ زمناً طويلاً بحكم تغيير الحافلة، وشرود السارد، وربما ايضاً بحكم بطء زمن التغير. غير أن الملاحظ أن السارد فيها هو يبني وصفه للمكان من الملاحظة فيما هو يبني الموقف واحياناً الحكمة، وهذا له علاقة بالزمن البطيء الذي أهله أكثر للنظر والمعاينة.

وصول الحكاية إلى وزان

تصل الرواية ومعها السارد الى المدينة المنتظرة. مدينة الطفولة والشباب، مدينة بناء الأحلام والآمال. يعود إليها السارد بعد غياب طويل. يتحرك الزمن الحاكي في أمكنة المدينة ومع كل مكان تنشط الذاكرة، وتستيقظ وتنعشها أسئلة السارد الذي يعود إلى ماضيه مع رفاقه وطفولته، ثم العودة إلى حاضر المكان. وما بين الماضي والحاضر ينتج الحكي دلالات عن زمن الماضي حيث كان مصير الاصدقاء غير واضح، ولكن الحلم كان املاً للانفتاح على المستقبل، والمستقبل حاضر الآن في شكل صور رتيبة وجامدة تكرر نفسها بشكل يقضي على ما تبقى من صحو الناس والذاكرة.

ونلمس هذا من وضعية الاصدقاء، اذ ادى جمود المكان الى نهايات مؤلمة اما الجنون او التعاطي للمخدرات او انتحار او الجريمة او الموت البطيء.

تحضر في مستوى مكان «وزان» المرأة الحبيبة لتعطي للذاكرة صحوها وحيويتها، لأن مثل هذا المكان الذي يشيّع جنازته كل لحظة، قابل ان يربك المنطق عند السارد، فتضيع المدينة ومعها تضيع الحكاية عنها اي ذاكرتها.

ينسى السارد سؤاله، بل حتى أمه التي اشتاق اليها وكانت مبرمجة ضمن سؤال الاشتياق. هي الاخرى تضيع سؤالاً واشتياقاً عندما تأخذ امكنة المدينة السارد.

لم تكن العودة الى المكان الحميمي الا ذريعة فنية، واداة اجرائية لإعادة اكتشاف المكان من موقع آخر. موقع المغربي العائد من فرنسا، العائد بمرجعية مؤثثة بمفاهيم حول الزمن والتغيير والحق في الحياة الكريمة. موقع المغربي العائد من مكان يتحرك بمرونة في حاضره فإذا به يكتشف الرتابة والموت اللذين يشلان هذه المدينة ويطرح السؤال.

مظاهر التجديد في «مصابيح مطفأة»

تميزت رواية «مصابيح مطفأة» بانسيابها في لغة سلسلة، تمكنت من خلق المعادلة الموضوعية بين الفصحى والعامية، دون خلق احساس بالتوتر بين المستويين التعبيريين. فقد تمكن الكاتب من الوصول الى لحظات تعبيرية مسؤولة ابداعياً عندما عمد الى تفصيح العامية، وتدريج الفصحى، ووصل إلى لغة لا أسميها لغة وسطى وإنما مستوى تعبيرياً تم انتاجه من هذه العلاقة غير الصدامية بين الفصحى والعامية. كما ان العامية تخترق - احياناً - الفصحى دون ان تحدث خدشاً في منطق الفصحى او في بعدها الجمالي والتعبيري.

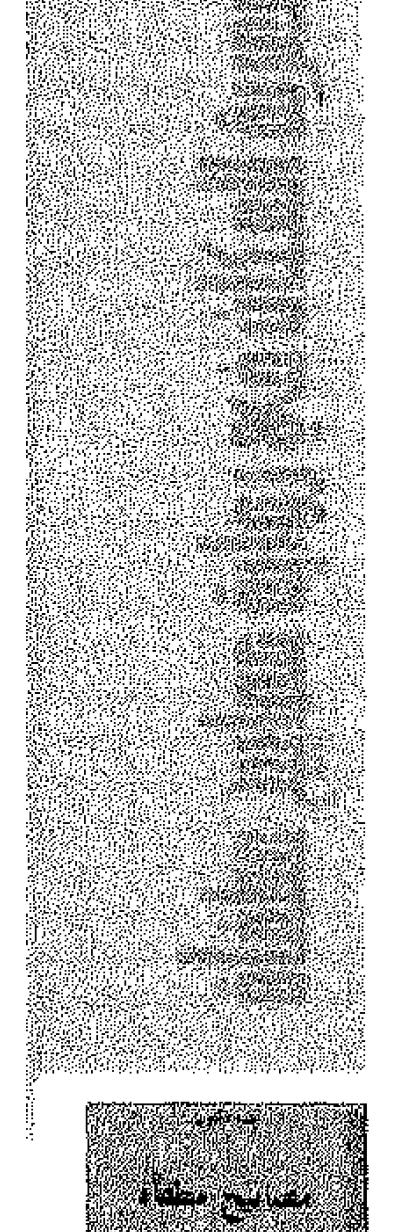
كما تميز هذا النص بتوثيق المكان المغربي، ببعده المحلي وبطريقة تنتج الموقف والدلالة. فقد تمكنت ابداعية الكاتب من التقاط الجزئي من المكان والدفع به الى وشم الذاكرة. ولذا فإن «مصابيح مطفأة» ادخلت مجموعة من الامكنة الى الذاكرة بعد ان تلاشت في الواقع مثل مقهى باليما ومحطة الحافلات بباب الرواح وامكنة اخرى ستشكل هذه الرواية ذاكرة لها.

ولأن الرواية تتحرك في زمن مغربي، فقد كان للأغنية المغربية النصيب المهم في احياء الذاكرة مثل اغنية فتح الله المغاري «الله على راحة الله» واستحضارها ليس عشوائياً وانما للإجابة عن السؤال وبناء الموقف.

كما تميزت الرواية بإبداع الحكم التي يتم انتاجها من المشاهد، او الصور او كلام المتكلمين.

ان كل رواية جديدة هي انتصار للنسيان، وانتعاش للذاكرة، و«مصابيح مطفأة» تسائل الزمن المغربي الحديث عبر تحريك امكنته التي تعيش الرتابة والعبث لتطرح السؤال الجوهري.

ما الذي تغير؟



❖ لكبيري أحمد: مصابيح مطفأة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، مطبعة النجاح الجديدة.

من الجذر اليهودي الأندلسي إلى الجذر الصهيوني في الرواية العربية

نبيل سليمان-سوريا



على إيقاع حرب ١٩٤٨ وقيام دولة اسرائيل، كان الانتزاع الحاسم للأقلية اليهودية من الفضاء العربي. ولم يعد خافياً أن المنظمات الصهيونية والمؤسسات الإسرائيلية كانت خلف ذلك الانتزاع، فضلاً عن تواطؤ فعاليات عربية شتى، رسمية وغير رسمية، وعن ردات الفعل الشعبية العربية. وإذا كان ما تبقى من الأقلية اليهودية في الفضاء العربي قد صار رمزياً على إيقاع حرب ١٩٥٦، فقد تضاعفت رمزيته على إيقاع حرب ١٩٦٧، حتى كاد الفضاء العربي يخلو من الأقلية اليهودية لأول مرة منذ آلاف السنين.





هكذا بات اليهودي روائياً في النصف الثاني من القرن العشرين - أي في فترة نمو وازدهار الرواية العربية - ذلك الغائب المقيم في الماضي، والذي لا يكاد يتبدى في الحاضر أو المستقبل إلا في إهاب الصراع العربي الإسرائيلي، سواء أكان الفضاء الروائي عربياً أم لا. أما الاستثناء الوحيد لذلك فهو الرواية فيما صار من فلسطين اسرائيل وفيما لم يصر، حيث اليهودي قائم في أسّ واشتباك الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل. وهذا ما كان له نصيب أكبر من النقد، مثلما كان له نصيب وافر من الرواية، بخلاف ما كان خارج فلسطين، مما دفعنا إلى أن نتبين في هذه المساهمة اليهودي في التخييل الروائي العربي خارج فلسطين، ابتداءً بالجذر الأندلسي، ومن بعد: الجذر الصهيوني.

١ - الجذر الأندلسي:

ونبدأ برواية (حجر على حجر)(١) للكاتبة الكويتية فوزية شويش السالم التي عادت إلى مطلع القرن الخامس عشر، إلى زمن سقوط غرناطة وما كان من مذابح وتهجير العرب اليهود والمسلمين.

ففي الفصل الأول - الحجر الأول، وحيث تتناوب الساردة مع الشخصية اليهودية المحورية (راشيل) ينهض الفضاء الروائي في غرناطة: الحمراء والبيازين وجنة العرين ونهر شانيل وسوق لوشة والعرائش وبساتين الليمون والبرتقال وحي اليهود.. لكن هذا الفضاء مدمّر الآن، وصائغ الذهب اليهودي الماهر إلحاق شلومو يدفع بابنته راشيل إلى الفرار، طلباً للنجاة من مذابح اليهود. أما هو فلن يغادر، لأن ذلك اليهودي الذي يترك ماله لن يوجد أبداً، كما تحدّث راشيل معددة عمها رفائيل الذي فارق الحياة عندما فارق ماله، وخالتها البصابات التي حزنت على ذهبها أكثر من حزنها على اغتصاب ابنتها أديل ولا تنسى راشيل جارتها ميكال التي ماتت بعدما خبأت الذهب في معدتها.

هذه الصورة الشكسبيرية لجشع اليهودي تكررها الرواية، ولكن على لسان راشيل التي يحمّلها أبوها أوراقاً خطّها إلى ذويه في اليمن، وكيساً ينطوي على التوراة والتفلين والقمع والمشنه. وإذا كان هذا الحمل يشير إلى سبيل النجاة وإلى الجذر الديني، فالأهم هو تلك السجادة التي حملتها راشيل، والتي ستقوم بها لعبة

الرواية بين الزمن الأندلسي وبين الحاضر الذي يتعلق بالعقدين الأخيرين من القرن العشرين، وتتخذ فيه الرواية الطابع السيري، فيما اتخذت طابع الحفر في التاريخ كلما تعلق الأمر براشيل الأندلسية. فللأم الكاتبة التي توحدّها مؤلفاتها بفوزية شويش السالم، سجّادتها الفريدة الموروثة التي ستدفع بصاحبتها إلى اليمن، بحثاً عن الجدّ الذي ورّث السجادة. وإذا كان الروسي جورجي يشير إلى النسب الأندلسي للسجادة، فالرواية تعزز هذا النسب وهي تجدد رحلة راشيل في اليمن بحثاً عن ذويها، برحلة الأم بحثاً عن الجسد. ولئن كان غرض الرحلتين يظل معلقاً، فلأن الدلالة تمضي إلى سر الفن في السجادتين: ذلك التكرار اللامتناهي كأنما هو حكاية الكون.

من غرناطة نجت راشيل بفضل فردريكو صديق طفولتها القشتالي الساكن في حي اليهود، الذي أوصلها إلى مالقة، حيث اليهود الفارون من شبكة الصيد القشتالية، وجلبة العمال العرب الأرقاء، وأشكال البشر المحايدة مثل لوح ممسوح، وراشيل تستبطن وصية أبيها بالتكلم بالقشتالية حتى في حضرة اليهود، وتفكر بأن اللغة مفتاح الهوية، وتدعو: أدوناي: أبعد الشر عني.

في الفصل الثاني / الحجر الثاني، تحمل السفينة راشيل إلى الهند، لكن البحارة البرتغاليين يهاجمون السفينة وينتصرون على البحارة العرب الذين قاتلوا ببسالة، وتصير راشيل سبية. لكنها تفر إلى الغابة حيث تنقذها باراما. وفي هذا الفضاء الهندي تبدأ تساؤلات راشيل عن هؤلاء البشر الذين كما هم مع الحب ومع الإله، بينما نشأت هي في عالم الفعل، عالم الـ (عسياه) اليهودي. وبرحيل البرتغاليين بعد انتصار العرب عليهم بمساعدة الهندوس، تمضي راشيل من كالكوتا إلى اليمن على السفينة التي ستجمعها بالبحار اليمني (يهرحب بن همام). ومن الرحلة البحرية إلى الرحلة البرية في مجاهل اليمن، ستعشق راحيل الرجل ويعشقها، وهو ما ستتابعه الرواية في فصلها / حجرها الرابع، بالاشتباك مع الحاضر، مع رحلة الأم في اليمن بحثاً عن الجد، والجد ليس غير يهرحب بن همام نفسه.

لقد أفردت الرواية فصلها الثاني لراشيل إبان سقوط غرناطة، كما أفردت فصلها الثالث للأم وابنتها إبان الاحتلال العراقي للكويت. أما الفصلان الأول والرابع، فقد اشتبك فيهما زمن المرأتين والسجادتين. والمهم هنا أن الفعل الهندي، ثم فعل الحب، يعيدان صياغة راشيل التي باتت تفكر أن إلهها اليهودي منحاز إلى شعب معين، وليس معنياً بمخلوقاته الأخرى، بخلاف إله باداما الهندوسية ويهرحب المسلم. وتبدأ راشيل تفكر بأن كل ما حولها من إنسان وحيوان ونبات ومادة مستمد من إله واحد، هو إله العدل والمساواة.

أما يهرحب فيقرع نفسه "يهودية وقومها ملعونون فكيف تعشقها؟". وعلى إيقاع طرد الإمام لليهود من صنعاء وشتاتهم في الجبال، وعلى إيقاع اشتغالهم بجمع فضلات الإنسان والحيوان، يترجّع في صدر يهرحب الكره بين قومه وقوم راشيل إلى يوم الدين، فيسوط نفسه: اهرب. وحين تواجهه راشيل بما إذا كان دينه يحرم عليه الزواج من يهودية، ينفي، إلا أنه العرف ما يحرّم وينتصر. وبذا يطلع السؤال عن الأيديولوجي في تخييل رواية (حجر على حجر)، وهي تنقلب باللحمة الأندلسية إلى الفكاك اليمني في ذلك الماضي، أم تراه وقع الحاضر يتغلغل في ذلك الماضي، فنرى مرة يهرحب عاشقاً لراشيل وجداً للأم الكاتبة، ونرى مرة الدين يبتر الحب؟

٢ - الجذر الصهيوني:

ثمة أكثر من رواية كما سنرى، يتلامح فيها الجذر الأندلسي اليهودي. لكن الزمن الروائي، فيما عدا الرواية السابقة، سيتوحّد في القرنين العشرين والحادي والعشرين. أي منذ بداية المشروع الصهيوني وإلى مستقبل غير منظور.

إلى ذلك الجذر عادت رواية السوري ممدوح عدوان (أعدائي)(٢)، فجعلته وكدها في إهاب بوليسي. ولبيان ذلك، وهو ما يعني بيان الأساس في اشتغال هذه الرواية، قد يكون الأَولى أن يبدأ المرء بسمات وعلاقات الشخصيات، وأولها: عارف الإبراهيم، المسكون ببطل تغريبة بني هلال (دياب بن غانم)، والمسكون بمطاردة الجواسيس، اليهود والأغراب منهم والمواطنون: "هذه هي معركته الدائمة، لكنه يخسرها شيئاً فشيئاً".

تلخص هذه العبارة سيرة بطل الرواية هذه، كما تلخص الرواية، إن جاز التلخيص. إنه الموظف المستعصي على فساد الدولة العثمانية وهي تلفظ أنفاسها. ولئن كان قد ظفر من قبل بالجاسوس فايمان بري، فالرواية تقوم على مطاردته للجاسوس اليهودي ألتر ليفي المقرب من جمال باشا، منذ أرسله في مهمة سرية إلى الأمريكيين لفك الحصار عن السواحل، ومنذ أوقف ليفي الحملة الصحفية في مصر ضد السفاح، بفضل يهود الإسكندرية.

في فندق دوتشرهوف في بيروت ظفر الإبراهيم بليفي. لكن جمال باشا يعاقب الصياد بالنقل إلى القدس، ويصير ليفي مطارداً. ومن جديد يظفر الصياد بالطير الحرّ الذي يفر من السجن، فتتجدد المطاردة حتى الظفر الأخير أثناء احتلال اللنبي للقدس. وعندما يصل الصياد بصيده إلى الشام يكون اللنبي وفيصل قد سبقاه إليها، فتكتمل خسارته لمعركته التي تتعدد عناصرها وتتعقد طوال المطاردة كما سنرى.

تحف ببطلنا شخصيات روائية كثيرة من معارف ذلك الزمن ومن نكراته، من العرب واليهود، فضلاً عن شخصية جمال باشا. وقد رسم الكاتب الشخصيات بمهارة. بيد أن صورة جمال باشا كررت ما هو متداول (بذيء - سكير - وحش - نسونجي)، على أن الأهم هو تلك التناظرات التي تواترت بين عدد من الشخصيات العربية واليهودية، فنالت من ثراء بعضها ومن قدرتها على الإقناع. فنهال حامد التي قتل اليهود زوجها الضابط جزاء مساعدته سكان حيفا ويافا في مقاومتهم بيع الأراضي لليهود، نهال التي درست القانون في باريس، وتحكي أربع لغات، تعمل في استدراج الجواسيس، وتعاني من الاستعلاء الأخلاقي الذكوري لمن حولها من العرب. وكما يسرت القبض على جاسوس فرنسي، ستيسر القبض على الجاسوس الألماني غوتر، وأثناء ذلك يستميلها مساعدها الملازم عبد السلام العبدلي، لكنها تحرم جسدها عليه. وكما تسند رأسه على صدرها ليبكي الشهداء الذين أعدمهم السفاح، تفعل الجاسوسة الألمانية آنا ليستر. وكما تقتل نهال وجواد أتلخان إسرائيل جيب - بالحبل - في نفق قرب هرتزليا، ستقتل هي بالحبل أيضاً، في القطار، وتروح أصداؤها تردد: "اليهود يستخدمون نساءهم وأموالهم، ونحن لماذا لا؟" و"ما شأنكم أنتم بجسدي؟" و"أنا لدي قضية".

بالمقابل هي ذي اليهودية ليديا التي جاءت من روسيا، لتغدو عاهرة، فإذا بألتر

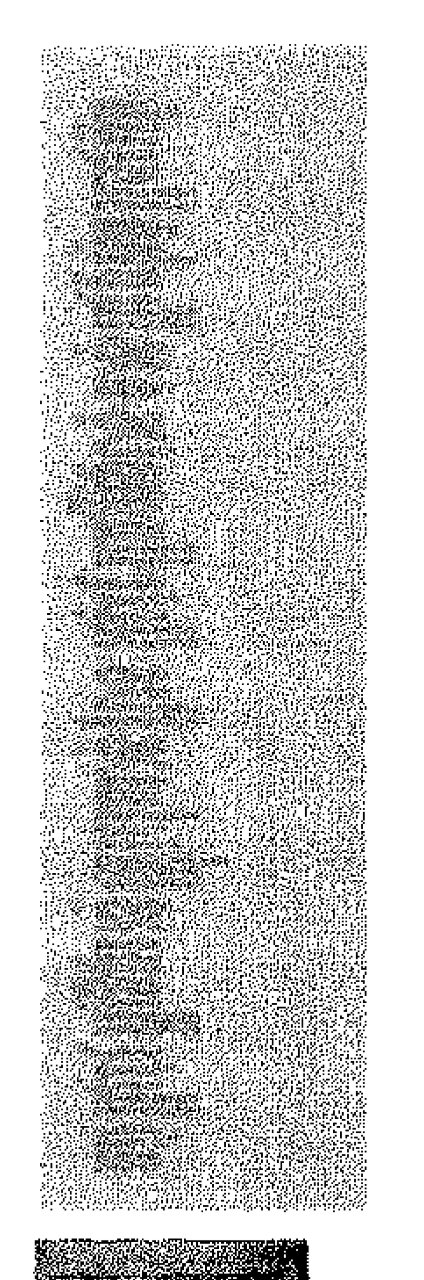
ليفي يحورها إلى مناضلة: المستوطنين العجائز في زخرون ياغوف، والتي سافرت إلى أوروبا، تقود بعد تركها لزوجها في استنبول، عصبة تجسس للإنكليز، ولا تفتأ تصد العاشق القديم ألتر، وتتوسل جسدها من أجل قضيتها، فتلتقي ليديا لتشبع فضولها في معرفة عاهرة. ولا يبدو ذلك مقنعاً في الرواية. وتخوض التجربة مع ضابط ألماني في القدس، قبل أن تنضم إلى نساء جمال باشا. بيد أن سارة التي ستقضي انتحاراً إثر القبض على العصبة، تكرر في أمر الجسد والقضية ما كان من ليديا التي تنتحر أيضاً، وما كان من نهال، وإن كانت وطأة التكرار ستخفف مع سارة، بفعل دورها الروائي المركزي الذي أفسح للكتابة أن تضيء مكنونها وتعرجاتها، من عشقها لأفشالوم إلى تأثرها بمذابح الأرض وإعدام الشهداء العرب، إلى علاقتها بشقيقها آرون، إلى تبدل نظرتها لألتر، لكنها ـ كنهال مع عبد السلام ـ تحرم جسدها عليه.

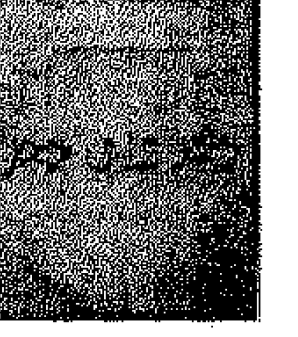
من التناظرات الناتئة بين الشخصيات أيضاً يأتي الشعر. فأفشالوم اليهودي الخيّال الذي يحفظ القرآن ويجيد العربية ويغني أغاني البدو، والذي درس في فرنسا وكان أول من اقتراح على آرون التجسس للإنكليز، وسمى العصبة بمنظمة "نيلي" وقضى أثناء تسلله إلى مصر في الصحراء، أفشالوم الذي عاش مسكوناً بالفشل، ليس شاعراً وحسب، بل يرى الشعر في كل شيء وفي كل أمر. وقد أحبت هذا الشاعر سارة وشقيقتها رفقة التي دمرها توقف عمل العصبة، كما دمرها اكتشافها حب أفشالوم لسارة، حتى إذا تركت سارة زوجها، وأعلن أفشالوم وسارة الحب، تراجع هو عن الجنس الذي تبادره به. وبالمقابل نرى شخصية ليوفا الفوضوي المعني بتدمير الحاضر فقط، والذي لا يريد أن يموت، ولا أن يتسبب لأحد بالموت، ولا يريد أن يبني دولة يهودية أو إسلامية أو مسيحية أو عربية على أنقاض الدولة العثمانية. ليوفا هذا يرى أن قصيدة واحدة أفضل من كل ما تفعله العصبة في الزراعة والتجسس، فهذا كله زائل والشعر وحده باق، وليوفا لا يصلح لغير الشعر. وبالمقابل أيضاً هو ذا إبراهيم الذي يدرس في دمشق، وصار رجلاً في غفلة من أبيه عارف الإبراهيم، لا يرى في عمل نهال حامد ما يهين، عكس أبيه وعبد السلام. ولا يرى الشهداء الذين أعدمهم جمال باشا جواسيس، عكس أبيه. وسيدفع بإبراهيم وصديقه سميح التخفي زمناً في الغوطة، ثم الانتقال بين سجن وسجن، إلى القدس، ليقيم مع أبيه في جيرة بهيجة. لكن هذا المراهق الذي يعشق ظل جارته في دمشق، سيتراجع عن جسد بهيجة، ليس فقط تحت وطأة صورة زوجها وأبيه هو، بل لأن الشعر يستبطنه ويجعله رجل حلم كالشاعر أفشالوم.

يطارد إبراهيم، كما يبوح لأبيه، إحساس دائم بأنه معرض للموت. ويوسف اليهودي العائد سالماً من الصحراء التي قتلت أفشالوم، يبوح لسارة: "قلبي يحدثني أنني عائد لأموت". ويوسف يحس أنه نكرة كما يحس إبراهيم. ويوسف إذ يرافق سارة يحس أنه قواد مثلما أحسّ عارف الإبراهيم وعبد السلام في رفقتهما لنهال. وبالعودة إلى الشعر من بين هذه التناظرات سنرى آرون يخاطب أفشالوم والعصبة: كلكم شعراء، ورفقة تقول لألتر: أفشالوم علمنا كلنا شعراء، وسنرى سارة تصف إعدام الشهداء بالمشهد الشعري، ورحلة أفشالوم إلى مصر: وسيكون على المرء أن يتساءل عما إذا كان السرّ في ذلك كله أن كاتب الرواية شاعر أولاً. وهو من سبق له أن كتب رواية قصيرة (الأبتر)، تابعت بتواضع ريادة جبرا إبراهيم جبرا بخاصة لمزاوجة من تلا بين الشعر والرواية (من سليم بركات إلى إبراهيم نصر الله ومن سعدي يوسف إلى شوقي بغدادي). وإذا كان ضغط الشعر قد آذى بناء بعض شخصيات (أعدائي) فالأهم هو أن هذه الرواية قد نجت من الأذى الأكبر للشعر في الرواية، مما نرى في أعمال تتبرج بالحداثة. وإذا كان ذلك علامة بارزة لروائية (أعدائي) فثمة علامات روائية أخرى تتضاعف أهميتها وهي تقلب سؤال الرواية والتاريخ وسؤال الرواية البوليسية. وأول ذلك مخاطبة تغريبة بني هلال، حيث افتتحت متناصات منها الرواية واختتمتها، كما افتتحت منها فصولاً (٢-٧-١٨-٢١-٣١-٣٣). وإذا كانت هذه المتناصات قد اشتغلت في بناء شخصية البطل، فثمة سواها الكثير القادم من غمر المصادر والمراجع، مما اشتغل في بناء الرواية.

في مثل هذا التناص تنازع المعلومة عادة فن الرواية، ويتجلى ذلك في الإقبال على غرائب وطرائف المرحلة التاريخية المعنية، أو في تكديس الوقائع، أو في وهم العرض التنكري للتاريخ.. وقد تبدى بعض ذلك، وبتفاوت، في رواية (أعدائي)، فكانت الوقفات السردية التلخيصية العديدة والطويلة، في افتتاح الفصول (١٦-١٧-٢٤-٢٧-٢٩-٣٠)، أو في ثنايا السرد، كما في تولي السارد لتحليل سياسية جمال باشا بعد إعدام الشهداء، أو عرض أمر المدارس الفرنسية والتعليم، أو انقلاب الاتحاديين أو تهريب الحنطة أو بعثة أتنوتزنجن أو زحف اللنبي إلى القدس أو تلخيص آرون للموقف على الجبهة بعد إعدام الشهداء... وسوى ذلك مما كان يمكن تحويله إلى مشهد، أو الاستعانة بالحوار على وطأته السردية، كما فعلت الرواية بمتناصات كثيرة. واللافت هنا هو احتشاد المتناصات الشعرية في الرواية، من شعر شعبي يتابع كالمواويل مهمة مخاطبة التغريبة، ومن شعر عمودي ومترجم لفارس الخوري والرصافي والشيخ كامل يوسف الخطيب وبايرون ولوسيان سيوتو وماضي أبو حديفة وأحمد شوقي.. كذلك احتشاد المتناصات الوثائقية (من مروج الذهب إلى مراسلات مكماهون وأبو الهدى الصيادي والسلطان عبد الحميد والشريف حسين..). ولعل ضغط هذا الاحتشاد هو ما جعل طالباً مراهقاً (إبراهيم) يتعالم ببايرون وقاسم أمين، أو ما جعل أفشالوم يشرح لسارة معنى الدونمة، وهي المثقفة التي تزوجت في استنبول، فكيف يستقيم جهلها الدونمة؟

إزاء ذلك يبدو أن الحوار هو الحامل الأكبر للرواية، سواء في تقديم المعلومات أو القصص الفرعية، أو في مساعدة الاسترجاع على تقديم حيوات الشخصيات (قصة سارة وزوجها حاييم ـ العملة الورقية ـ قصة الأذربيجاني اليهودي ـ طفولة سارة ـ زواج نهال..). وإذا كان الطول هنا علامة بارزة، فقد عمد الكاتب مراراً وتكراراً إلى مداواة الطول بالتقطيع وبالملاعبة البديعة للضمائر الثلاثة ـ وهو ما فعله أيضاً بالمونولوجات ـ كأنْ يتوقف السارد فجأة، وينتقل إلى مستوى آخر، ثم يعود بعد حين يطول أو يقصر، ليكمل ما تقدم. وعلى المرء هنا أن يذكّر بخبرة ممدوح عدوان المسرحية، حيث يتأسس امتياز الحوار في (أعدائي) بالشفاهي، والشفاهة ـ كما يعبر إبراهيم محمود ـ طاقة قول ولحظة عري مفاجئة وإشغال للآخر بموضوع معين.





والشـفـاهة أيضـاً تسـتـدعي اللاتوقع والمصيري. وقد استثمرت رواية (أعدائي) ذلك بلطافة وبراعة في السرد أيضاً، وليس في الحوار فقط، فتضاعف التعدد اللغوي والصوتي: من الوثيقة إلى الشعر، ومن العاهرة إلى العاشق، ومن الضابط إلى الجاسوسة.. إلى الشعبي بخاصة، والذي رمى بمئات المفردات والتعبيرات المتصلة بالجسد جنساً وغذاءً، مما ينتهك النفاق الأخلاقي والسلوكي التعبيري، ويوفر للرواية تلك النكهة الحريفة. ولعل خبرة الكاتب بالكتابة التيلفزيونية قد ساعدت على ذلك أيضاً، كما ساعدت على لعبة التشويق والإثارة التي تستدعي من الرواية البوليسية ما تستدعي، وبخاصة أن عالم الجاسوسية والحرب والتآمر والقتل هو عامل الرواية، فكيف إن أضفنا الجنس، ولكن دون أن ننسى السذاجة التي يجود بها أحياناً كثيرة مصدر المعلومة، ما إن تلوح له جاسوسة بفخذيها، فجواد أدهم يجود على ليديا بأسرار جبهة غزة، وينتحران عندما ينكشف، والضابط الألماني يجود على سارة بخريطة محملة، وزوجة الضابط الألماني تجود على يوسف...

هكذا حفر ممدوح عدوان في ذلك الزمن المصيري والمؤسس - من منتصف الحرب العالمية الأولى إلى نهايتها - وفي فضاء يصخب بين بيروت والشام والقدس والمستوطنات الصهيونية الأولى. ولأن غرض الحفر الروائي هو يومنا وغدنا، تتوالى بخاصة الفصول الأخيرة التي يمضي فيها الصياد (عارف الإبراهيم) بالطير الحر اليهودي (ألتر ليفي) من القدس إلى دمشق، في رحلة تراجيدية، يوجد فيها الصراع على البقاء مصير الرجلين، منادياً المستقبل.

من أجل ذلك علينا أن نعود إلى المختبر الزراعي الذي أسسه آرون، وصار وكر التجسّس الذي تقوده سارة، مثله مثل خمارة نعمان بلكند. ففي ٢ / ٨ / ٢٠٠٠ تردد خبر اكتشاف مختبر في نابلس، يعود لحماس. وفي رواية نعمة خالد (البدد - ١٩٩٩) تقيم بطلة الرواية الفلسطينية مختبراً للمتفجرات في مخيم عين الحلوة إبان حرب ١٩٨٢. ويلعب هذا المختبر في هذه الرواية مثل الدور الروائي الحاسم الذي لعبه مختبر عتليت في رواية (أعدائي).

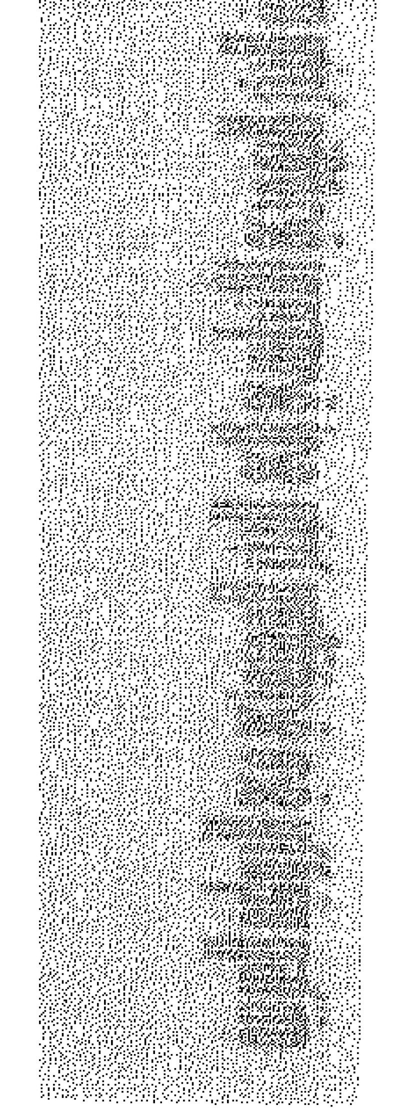
بين مطلع القرنين العشرين والحادي والعشرين، يقوم المختبران الصهيوني والفلسطيني كعلامتين على مشروعين متناحرين. غير أن ألتر ليفي في رواية (أعدائي)، يخاطب عارف الإبراهيم: نحن نسعى لتأسيس وطن، وأنتم تسعون لاسترداد وطن" ثم يقرأ له المستقبل العربي لأكثر من مئة سنة: "سيكون عليكم التخلص من الإنكليز والفرنسيين، ثم من تخلفكم، ثم من حكامكم الذين سيورثكم إياهم الإنكليز ولن يصعب علينا شراؤهم (...) خلال ذلك سنكون قد حققنا ما نريد".

مقابل هذا المشروع الصهيوني الصريح نرى عارف الإبراهيم، ينقلب بمشروعه ليصير واحداً من دعاة السلام اليوم، فيخاطب عدوه: "عندكم المال والعلم ونحن عندنا الأرض لماذا لا نتعاون؟ أنتم تريدون مكاناً يحميكم ونحن نريد مكاناً يحمينا. أنتم مظلومون ونحن مظلومون. أنتم خائفون من العالم كله ونحن صرنا خائفين من العالم كله، وصار العالم كله أعداءنا". وسيردف عارف الإبراهيم داعياً عدوه إلى أن يسمّي بالله ويفكر "في أن نتعاون معاً لتعمر هذه الأرض ونعيش فيها".

لقد نجا ألتر من صياده في نهاية الرواية، وأقعى الصياد يتجرع هزيمته كما يتجرع فَقْدَ ولده. لكن ذلك الخطاب الروائي الذي أطلقه في رحلته التراجيدية مع ألتر، يأتي على (دلالة) العجوز الذي صادفاه يبكي قبراً في القدس، وللسؤال إذن أن يتفجر عما إذا كان كل ذلك الحفر الروائي في التاريخ من أجل مثل هذه الدعوة (السلمية)، وبخاصة أن اليهودي في الرواية مسكون بالعداء العربي، ولا فسحة فيها لعيش مشترك منذ ذلك الزمن. هل كان الأمر كذلك حقاً؟ على الرغم من تعالق مصالح العلية العربية واليهودية، وعلى الرغم من الإشارة العابرة لجيرة والد أفشالوم الحسنة مع العرب.

بقي أن أذكر أن الكاتب كان قد تفضل فاقرأني مخطوطة الرواية. ومن تلك القراءة إلى هذه القراءة تضاعفت غبطتي بها، كعمل كبير وإشكالي، بالغ الثراء والتعقيد، يجعل قارئه يعيش قلقاً ولذة اختلاف الصراع الصهيوني - الإسرائيلي العربي، فإنني أؤكد أهمية السياسي في قراءة (أعدائي)، متدرعاً بما توطد من أهلية النقد الأدبي السياسي، ووصلُها ما تقطع منذ روزا لوكسمبورغ إلى فريدريك جيمسون وتيري إيجلتون، وهي الأهلية التي تلتفت عمن يتباكون على الجمالي كي يخفوا السياسي، وعمن تقعدهم الأيديولوجيا أو يسيّدون المصلحة على الفن، فيوحدون - مثلاً - بين الشخصية الروائية وكاتبها، مما تمور به دنيا العرب منذ حين.

إلى البداية / الجذر الصهيوني تعود أيضاً رواية المصرية التي تكتب بالانجليزية أهداف سويف (خارطةالحب)(٣) في واحدة من طبقاتها السردية، هي غالباً ما كتبته في مذكراتها آنا الإنكليزية المتزوجة من المصري شريف باشا. ومن ذلك مما يعود إلى عام ١٩٠١، حيث كان شكري العسلي (السوري) في قرية طواسي الصعيدية يشكو لمضيفيه ضعف الأتراك وقدوم المستوطنين إلى فلسطين، وعن جلسة أخرى جمعت شكري العسلي مع محمد عبده والشيخ محمد رشيد رضا بدور الحديث عن مقابلة السلطان عبد الحميد لهرتزل وتجديد عرض المال مقابل الاستيطان في فلسطين، وشراء مؤسسة صندوق الاستيطان اليهودي لأجور الأراضي في طبريا وثورة الفلاحين جراء ذلك. ومن نهاية عام ١٩٠١، وفي جلسة لشريف باشا زوج آنا ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا ومصطفى كامل وأنطون الجميل وطلعت حرب، يقول الأخير إن اليهود أقلية مضطهدة، وقد رجعت بهم الإمبراطورية العثمانية منذ سقوط الأندلس، لكن أنطون الجميل يحذر من الاستيطان الجديد، وشريف باشا يتحدث عن رجال دين يهود يعارضون تسييس اليهود، وعن عقلاء يهود يذكّرون بالعرب المسلمين والمسيحيين في فلسطين.



وفي مذكرات عام ١٩٠٩ يأتي حضور الكاتب الأمريكي بنجامين جوردون إلى مصر لتأليف كتاب عن اليهود في مصر وفلسطين، حيث يعرفه شريف باشا على قطاوي باشا عميد الطائفية اليهودية في القاهرة، وينقل له قطاوي باشا وزملاؤه اليهود خوفهم من أن تؤدي أنشطة المستوطنين في فلسطين إلى التفريق بين اليهود والمسلمين والمسيحيين، وسيلي في مذكرات عام ١٩١٠ القلق من هجرة مائة ألف يهودي روسي إلى فلسطين...

١- دار الكنوز الأدبية، بيروت ٢٠٠٣.
٢- منشورات رياض الريس، بيروت ٢٠٠٠.
٣- ترجمة فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

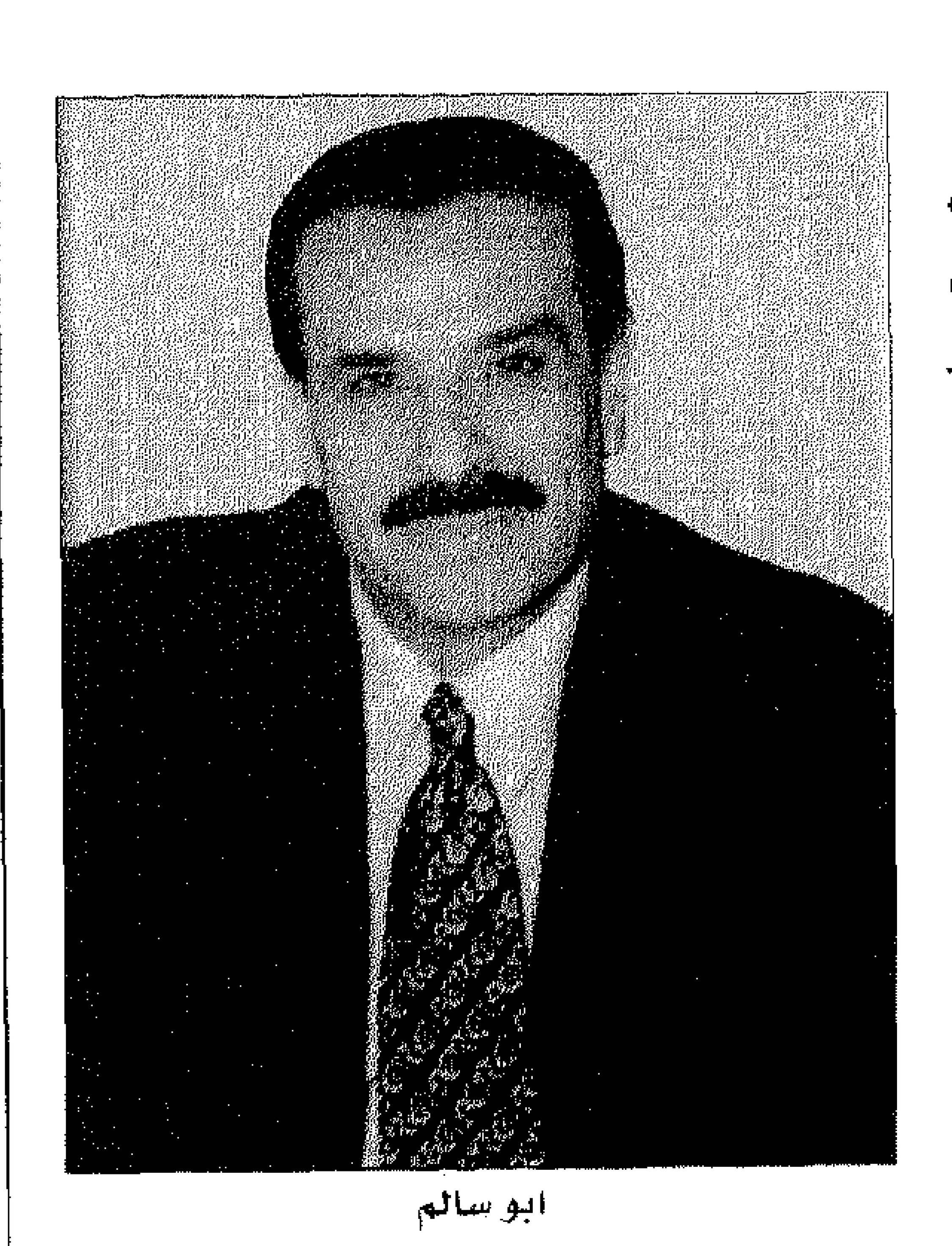
البحث عن الذات وتحولات المعنى

قــراءة في تجــربة الاغــتــراب فــي شعـر عمـر أبو سـالم (١٩٦٦- ١٩٩٩)



د. ابـراهيـم خليـل

الرحيل السفر، المنفى، الرحلة، الهجرة، التيه، الوحدة، الفراق، اللقاء، العودة، الغربة، الاغتراب، التغرّب، الأسفار، النفي، الحنين، الوحشة، الإياب، الضياع، الغياب، الدروب، الطريق، العزلة، مفرداتٌ تتكرر كثيرا في شعر عمر أبو سالم (١٩٦٦-١٩٩٩) في تجاربه المبكرة، الأولى، والمتأخرة، سواءً بسواء.



ابو سالم

وهذا شيء لا يستغرب من شاعر توطدت قدماه في موقع البؤرة من حركة الشعر الأردني الحديث *. وعلى الرغم من تجاهل النقد المجامل له والنقد الاحتفالي، إلا أن قصائده ومجموعاته الشعرية تواصلت منذ العام ١٩٦٦ راسمة بذلك خطه التصاعدي الذي يشير إلى تطور رؤيته وأسلوبه الأدبي. ففي ديوانه الأول: الحكاية منذ البدء نجد القصيدة التي حمل الديوان عنوانها لا تخلو من الإشارة إلى الرحيل، الذي هو هاجسه، فهو لا يفتأ يذكر الحبيبة بحديثها العذب الذي يشبه خضرة الجنان. وفي بؤرة هذه الصورة نجد صورة أخرى هي:

أغانيّ التي ذبحتْ على شفة الرحيل
لقاؤكِ يا محدّثتي، دروبٌ ما لها آخر
سحائب من دخان التبغ والسهر
نداءٌ زائغ العينين،
والرؤيا، على بوابة السفر(١)

فقد عكرت صفو العاشق الولهان تلك الأغاني الذبيحة، وذلك الرحيل الذي يقذف به من منفى لآخر. فيظل في تموجه الغريب هذا زائغ النظرات، كابوسي الرؤى، مستسلما لهذا الترحال. وهو رحيل يرتبط بالمعاناة مثلما تقدم في الصورة السابقة، فهو غالبا يرتبط بالصدأ، أو الموت، أو الدم النازف، أو الحزن، أو الحصار الخانق:

صدئت كل مفاتيح الرحلة في أيدينا
وتزيف الدم أسودَ على الأرض سنينا
والحزن امتدّ تخوما
سيّج باب الأرض علينا
قطع الرحلة بين الموت، وبين الوطن المنهدّ(٢)

وقد امتزجت هواجس الرحيل بهموم الوطن. فعلى الرغم من تنقله وتجواله في البلاد والأقاصي، لا يشده شيءٌ كوجه بلاده. ولا شيء ينزعه من الكوابيس غير ذلك الوطن الذي يوقظه من رقاده الأبدي ويجفف دموعه، فهو إذاً شديد التعلق بوطنه ولا ينقذه من هذا الرحيل المتصل إلا أن يعود لبلاده، ولكن أنّى له ذلك، والرحيل لا يؤذن بانتهاء ؟

يجيء الصباح ويرحل دوني
ولا وجْه غير بلادي
وراء الكوابيس ينزعني من رقادي
ويستلّ منّي دموع الشقاء
يجيء الصباح، ولا وجه غير بلادي
أناديه وحدي، أضيع مع الليل،
يفجؤني الحلم
أرحلُ... أرحلُ.. دون انتهاء(٣)

والرحيل في شعر عمر أبو سالم أرض خصبة معطاءٌ تورق فيها غابات الحزن، وتزهر حدائق المعاناة، وفيها تضيق مساحة الجرح عن الإحاطة بعشقه الذي هو البحر المترامي الآفاق، تعبره مراكب الشاعر الذي لم يضع حقائبه بعد:

هذا البنفسج ينمو على شرفات رحيلي
على قدري منك أنتِ السلام
خذي جرحَ روحي الذي ضاقَ بالعشقْ،
والعشق بحرٌ ترامى،

على ساحلٍ مستهامٍ،
رحيلي انتهاءٌ، وقلبك دوني
حقائب من سفرٍ، فاستعدي (٤)

والرحيل كالنفي يرتبط الأول بالثاني ارتباطا شديدا، فكلما ارتحل الشاعر، وغادر بلده إلى مكان جديد تواصل منفاه الذي يشبه السحبَ يتوالى بعضها وراء بعض، حاملة إليه مطر الأحزان. والأفق الكأبي الذي تنطمس بسببه معالم الطريق، فلا يعود قادرا على الرؤية بوضوح، حتى لا يستطيع أن يتلمس مواقع خطاه:

غيوم المنافي
فيَّ ترتحلُ
وأغنيتي التي ترتدّ مثل صفير قاطرة على الأفق
تنوح على شفاهي كلما أرسلتها تنأى بعيدا في مدى طرقي
فلا آثار خطوي تبلغ الأرض التي ارتحلت
وليل أحبتي ضاقت به السبلُ (٥)

والرحيل في قصيدة المغني الذي كان يرتبط بحزن الذاكرة، (٦) وهو في قصيدة ذات يوم يرتبط بالبعاد في الأقاصي التي تتلون مثل السراب، وبالحزن الذي يتكسر في الصدر تكسّر السيف:

عابرٌ ضاق من فرط أحزانه بالرحيل
الذي يتكسر في صدره كالحراب (٧)

وهو في قصيدة وحشة يتحكم في الشاعر تحكّما شديدا، حتى إنه ليستسلم له مثلما يستسلم الظامىء، تاركا للوحشة أن تترامى من حوله، وتحكم الوثاق:

وحشة تترامى، مدى لا يحدّ
يشد علينا الوثاق(٨)

ورحيل الشاعر ليس نوعا واحدا بل له وجوه تتغير، وتتبدل، مثلما تتبدل في أثوابها الغول بتعبير الشاعر القديم. ولكن مهما يكن من تغيره، وتقلب أحواله، وأشكاله، فإن الذي لا مرية فيه، ولا خلاف، ولا تغيير، هو إحساس الشاعر المرتحل بالضياع، وأنه يكاد لا يعرف أين يضع خطاه:

كيف أمضي وهذا الرحيل وجوه
تبدلني في المرايا
غير أني إذا ما تلفّت صوبي
تضيع خطايَ (٩)

وفي حياة الشاعر يحتاج الرحيل إلى طقوس تشبه طقوس زيارة أضرحة الأولياء والقدّيسين، إنها طقوس تحتاج إلى إيقاد الشموع، والإيغال في جسْر الليل المداجي، ولا تخلو تلك الرحلة من مفاجأة:

غير أني كبوت على درجات الرحيل
الذي ضاق خلفي، بلا غاية، سرْت محتميا
بالمسافات حولي،
صعدت إلى قمة لا ترى في الخيالْ(١٠)

وهو، في صورة أخرى، يمثل عطش الروح لاكتشاف المجهول، سواء خلف حكايات السنين (الزمن) أو في الصحراء(المكان) حيث تفتش الروح عن حاجاتها في جذوع النخل، وهي في هذا وذاك لا يفارقها الإحساس بالاغتراب، والتوق إلى الرحيل:

وخلفي حكايا السنين التي اشتعلت في لغاتي
فأسلمتها عطش الروح.. غربتها
توقها للرحيل.
بقطرة ماء تفتش عنها جذوع النخيل(١١)

وهو ــ أي الرحيل ــ صورة للتنازع القائم في ذات الشاعر بين السفر وتلبية نداء الرغبة في البقاء داخل الوطن، متجذرا في تربته مثل زيتونة قديمة تأبى الاقتلاع، لكن عمره يتساقط مثل أوراق التقويم، وهذا الصراع يشتد فتنشطر ذاته بين واحدة ترنو للوطن، وأخرى تستجيب لذلك النداء، والزمن يواصل دورته:

وتساقطُ الأوراق من عمري
تُكَسِّرُ خطوه ظلاً ثقيلا
عينٌ على وطني
وأخرى ترحلُ
ونجوم هذا الليل فيها تأفلُ (١٢)

الرحيل ــ الهجرة:

وفي شعره نجد الرحيل مقترنا بالهجرة، فهي أشد نكاية على المرء من السفر، لأن السفر ربما ينتهي بالعودة، إلا أن الهجرة تعني الاستقرار في المنفى، والتخلي القسري عن الوطن. ولذا فإن اصطحاب الرحيل لدلالات الهجرة يكشف عن تحولات نوعية في معنى الرحيل ومغزاه:

ورحيل السنوات الخضْر،
فما فارقتُ يوما، أنجم العمر
التي تلتف صحراءَ على قلبي المكابرْ
ولماذا كلُّ هذا الحزن،
يدعوني إذا جاء المساء
فأهاجرْ.(١٣)

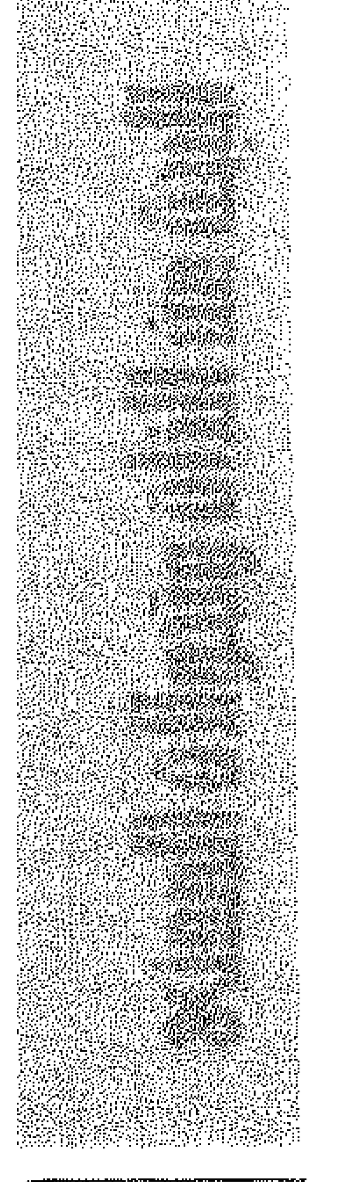
ويصحبه أيضا الإحساس بالفراق الذي لا لقاء بعده. وهو كالهجرة، تجعل الأفق أمام الشاعر أفقا معتما قد خُطفتْ منه الأضواء، ومن الصباح صباحا مظلما غاربا كالشفق:

ها مضى العمر. وحدي أغذّ الخطى
عبْر رحلتي الكاذبة
عتمة تخطف الضوء مني
وشمْس الأحبّة
منذ افترقنا صباحاتها غاربة. (١٤)

والوحدة، أو الشعور بالوحشة، والعزلة، عن الآخرين، إحدى ثمرات الرحيل، والتجوال، والاغتراب. وهذه المشاعر إنْ لم يعبّر عنها الشاعر صراحةً، عبّر عنها بطريقة غير مباشرة:

آهِ كيف تضيق الدروبُ .. وتلتف حولي
إذا عدْت في الليل،
وحدي دون كلام
حين يهجرني وجهها لا أرى غير ظلي
لا ألتقي
غير قلبي في الريح يعلو ويهبط مثل السحاب
تختفي طرق كنت أقطعها
والضفاف التي قلت يوما سأبلغها لا تعودُ
غير أنكَ يا صوتها المتبقي
سألتك لا تبرح الآن قلبي الحزين.(١٥)

فالإحساس بالوحدة يتضح من خلال الإشارات: التفاف الدروب، الليل، الصمت، الظل، اختفاء الطرق، الضفاف، الحزن، وبذلك يكون الشاعر قد مزج بين دلالات الرحيل والإحساس بالوحدة، مثلما مزج في موقع آخر بين دلالات الرحيل والفراق، ومعانيه،



والشعور بالغربة والضياع، الذي عبر عنه بكلمة (التيه) مع ما توحي به هذه اللفظة من معاني اليأس والحيرة:

وإذا الترحال يومي
من رصيفٍ لرصيف
والجهات المشرعاتُ
فرَّ منها اللون، والصحْوُ الذي يكْذبُ،
والغيمُ المداجي،
وأنا، أنتِ بقلب الزوْبعة
نرسل الطَّرْف فلا أرضَ تلوحُ
لا ذرى تبدو لنا وسْط السحاب
لا رؤىً تومض من خلْف السراب
غير موج، وقلوع،
تتوارى خلف هذا التيه
تمضي في العباب.(١٦)

فمع أن الشاعر لم يستعمل كلمة الضياع مباشرة، إلا أن الصورة التي تتنامى أجزاؤها جزءاً بعد آخر توضح ذلك. فالتسكع من رصيف لآخر، والجهات التي بلا لون، والصحو الكاذب، والغيم المنافق، والزوابع، والأرض التي لا ترى من أي زاوية أو أفق، وتخلو من أي علائم أو صوىً، متوارية خلف هذا التيه، واضعا بهذه الكلمات النقاط فوق الحروف، معبرا عن معناه بتعبير مباشر دقيق، مؤكدا الترابط بين الرحيل والضياع، وهذا غير بعيد من قوله:

كل الدروب قطعتها ركضا
وما أبصرتُ وجهي في الزحام
ورؤى السنين الهاربات تبددت خلفي
خيالاتٍ مضتْ في كل تيه(١٧)

فصورة الباحث عن نفسه دون أن يتعثر بغير الخيالات البعيدة، ترجمان للإحساس القاتل بالضياع، وكلمة (التيه) في نهاية البيت برهان على سلامة التأويل، وصحة التفسير، ووجاهة الاستدلال. وفي قصيدة له أخرى بعنوان نشيد بلون الشفق يكرر هذا المعنى، فالمتكلم يسلم نفسه للمسافات التي ترحل به عبر متاهات بعيدة منها متاه الشفق:

وأطفو على زرقة الموج
أعتنق النهر / والعشب / مغتبطا
بالمسافات
تسْلمني للرحيل
يا لهذا النشيد الطويل
كيف أدْخلني في متاه الشفق ؟) ١٨)

الرحيل ــ السفر:

والسفر مما يرتبط بالرحيل ارتباطا شديدا. واللفظان مترادفان تقريبا إلا أن هذا الأخير أكثر إيحاءً بمشاعر الغربة، والحنين، لأن السفر يتضمن في العادة الرغبة في الرجوع. بيد أنّ الأمرين في شعر عمر أبي سالم متعادلان ينوب أحدهما مناب الآخر. فهذا قوله:

آثارها تقفو خطانا في الرحيل
ولطالما ضاقت بنا أرض
تناثر في مفازات حسبناها قريبة (١٩)

نراه يتضمن التأكيد على (الرحيل) وهو تأكيد يسلمنا إلى قول له آخر، في القصيدة نفسها، يجعل من السفر رديفا دلاليا للرحيل:

فتناهبت أحلامنا السنوات.. ما ترك المدى
من خلفنا غير الأسى، والشوك،
والسفر الطويل (٢٠)

وترادف السفر والرحيل يتكرر في شعره، ففي قصيدة (لم يعد لي سواك) نجده يتساءل عن غايته من الرحيل، ليؤكد أنه ملازم للسفر بموعده المشتهى، وبالطائرات التي تقلع، وبالأثر الذي يلاحق الشاعر، ويطارده كأشرعة تخفق. ومما يزيد الصورة تعبيرا عن المعاناة تلك الثنائية التي تنتهي بها القصيدة. فثمة أناس تبعثرهم المنافي، وآخرون ينصرفون حيث المخدع الدافىء:

هذي حقيبتك الآن فوق السرير
وتذكرة السفر القادم،
ينصرف الساهرون
إلى حيث دفء المخادع (٢١)

ويتكرر لديه ارتباط السفر بالنهر وبالبحر:

هذا هو البحرُ
سيّدُ عشْق المراكبِ
ترجيعُ أغْنيَةٍ
قالها النهْرُ
عنْدَ الرّحيلِ (٢٢)

وارتباطه بالحزن، والجراح المدماة، والنفي، وتذكرة السفر، يتكرّر كثيرا:

وهذي الجبال
طريقي إلى مدن النفي بعدكِ،
تذكرتي للرّحيل (٢٣)

وهو أشد ارتباطا بالجوع والفقر، والعري (٢٤) وبالرياح التي تطوّح به في المنافي (٢٥) وبالآفاق التي يجوبها خاليا من الرفقة، عاطلا من أي زاد سوى الرغبة في الإبحار (٢٦) وهو أيضا مرتبط بالعودة، وهنا يتماهى السفر بالرحيل ويتعادلان، فمرة يسمي الشاعر اغترابه سفرا، ومرة يسميه رحيلا شاردا، وهو في الحالين لا يستطيع العودة من منفاه، لسبب بسيط هو غموض الطريق، وسرابيّة الخطى، في جهات تمنع عنه كل شيء، إلا من ريح السموم:

أي البلاد تمر في قلبي
وتترك نصلها في الجرح
ترحل عن سمائي كالغيوم ؟
هذا طريق لا يعود إلى بلادي
وأنا تعبت من السفر
والخطو هاجر كالسراب
فكيف أمنع عن جهاتي يا ترى ريح السموم ؟
أين انتظار الورد في قلبي الذي
سميته يوما رحيلا شاردا
وفراشة ستظل حول دمي تحومُ ؟(٢٧)

وهو رحيل لا يفتأ يذكرنا بالمرأة، التي هي ليست ككلّ النساء بالطبع، فحزنها رائع، وهي بلا شك تؤنس العاشق في اغترابه إن لم تكن عن طريق الوصال، فعلى الأقل عن طريق الخيال، وإن لم يكن عن طريق اللقاء، فعن طريق المكاتبة التي تقرب البعيد وتدني القريب:

نثرْتُ على الشمْس قلبي
تعلقت بين فضاء وأرضٍ بعيدة
وصعدت نحوك كل اغترابي
وأعلنتك البعْد والقرْب،
والروح ــ يا آخر الموج ــ في القلب

عبر اصطخاب عبابي(٢٨)

وفي نشيد بلون العشق يتخذ الشاعر من سفره ورحيله كتابا ذا سطور يقرأ فيه القارىء نزيف دمه السفيح (٢٩) ويكاد يضج به الألم حتى ليتساءل بمرارة إلى متى هذا السفر؟ يقول في قصيدته نقوش في الذاكرة ما يأتي:

لماذا أسافر؟

هل جاء وعد الخلاص، لماذا

دم النخل يرجفُ ملءَ عروقي

ويكتظ رملُ الصحاري بقلبي

يطوفُ بيَ الدمعُ،

يقذفني كالحجارة في كلِّ دربٍ

لماذا يذكّرني وجهك الآنَ بالبحر

والبحر أشرعة ترحلُ

أنا الآنَ مرتحلٌ عن لغاتي إليك،

وعن حاضري(٣٠)

فالدموع تقذف بالشاعر في كل درب ومنفى، فكأنه حجرٌ يُرْمى به في هذا المكان أو ذاك، لا يُحْسَبُ لمشاعره وعواطفه أيّ حساب، أو كأنه شراعٌ مبْحر يفارق فيه الشاعر ماضيه وحاضره، والسفر كالرحيل قناعٌ يخبّىء وراءه العزلة، والوحشة القاتلة، والهجرة، والبكاء، والدم النازف على الشاطىء:

لا وجه وراء قناع السفر الموحش يا قلبي

زمن الهجرات طويل

يبكيني سَعَفُ النخل

وريح البحر تناديني

ودمي

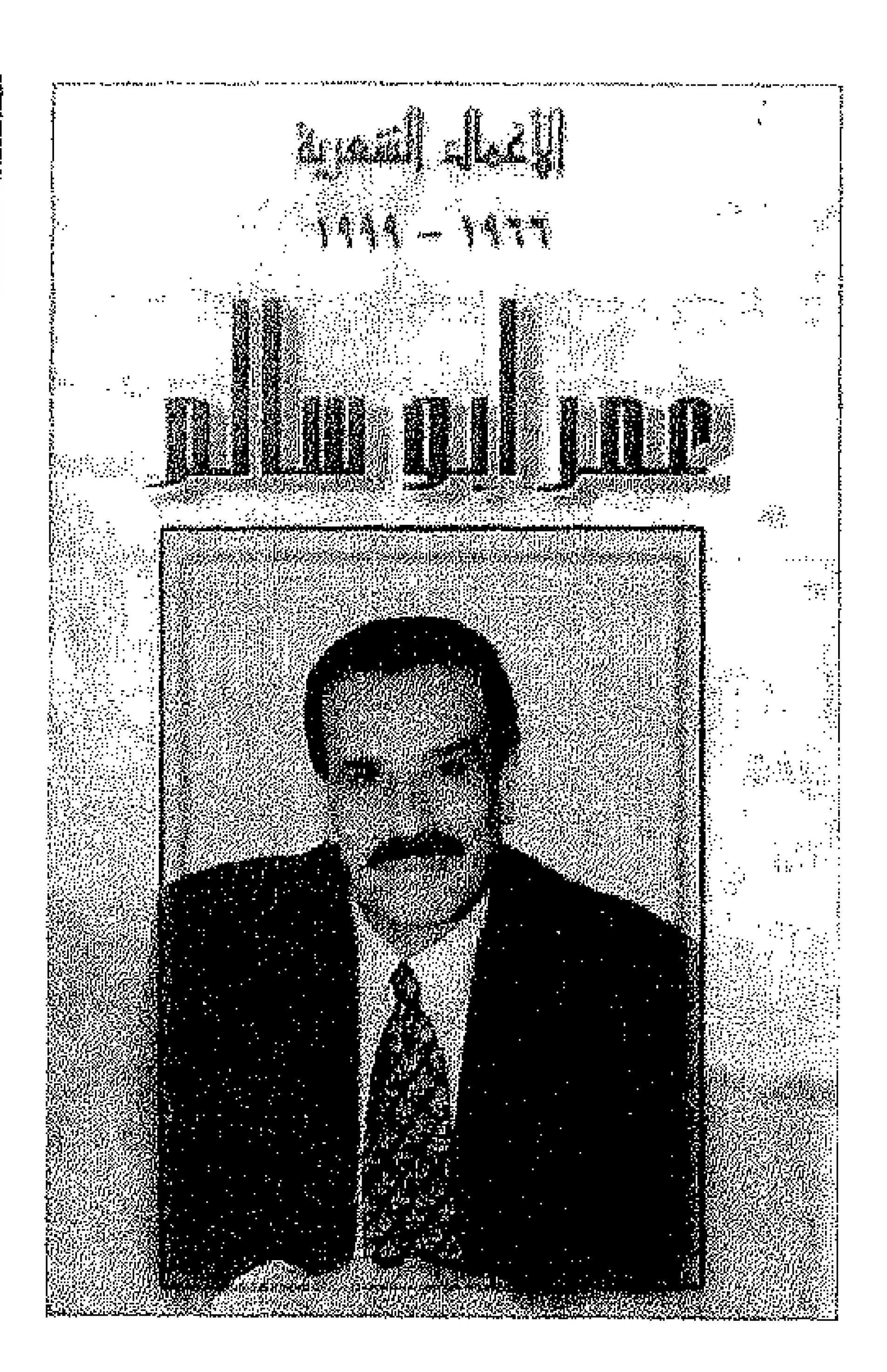
فوق الشطآن قتيل

لا وجه وراء قناع السفر الموحش يا قلبي.(٣١)

وتعادل موضوعة السفر موضوعة أخرى هي النفي. وقد سبق أن ألمحنا إلى ذلك بشواهد من أشعاره تقترن فيها هواجس الرحيل بمشاعر النفي، وتختلط الأحاسيس بمشاعر أخرى هي الغربة، يقول أبو سالم:

ما بين دمي والحزن تضيق مسافات الأرض

وتفتح كل منافي الغربة نحوي



أبواباً مقفلةً، وتجيء إليّ(٣٢)

وهو لا يرى في عمره الزمني إلا أمكنة يأويها المنفى، وأنّ وطنه لا شيء سوى الجراح، والقهر، والموت، وطعم النفي، (٣٣) الذي يحول بينه وبين الرجوع إلى الوطن، ولا نبوءة عن تغيير يرقبه في المستقبل، أو شمعة ينتظر أن تضيء في نهاية النفق. ولهذا يقضي حياته متسكعا بين العرافين يستطلع إمكانات الخلاص من النفي دونما فائدة:

كأنَّ الأرض أختٌ صمتها بالنفي والهجرة

وما عادت تطيق مواكب الفتيان

في طرقاتها الحرة (٣٤)

ولذا يظل الشاعر يتوسد حزنه خارج بلاده، يمضغ أحاسيس الغربة والنفي، يترحل من مكان لآخر، يطارده خوف من المستقبل، وفزَع من محطات السفر القادمة بين مدائن تنكره وتكاد لا تتعرف إليه، وكأنه صوفيٌ توحد سفره في منفاه، واغترابه في جرار حزنه المعتق، ولذلك يخاطب (إربد) مسقط رأسه فيصفها بأنها أم النفي، جاعلا من حياته خارجها موتا بالمجان، ، وأيامه بعيدا عنها كأيام القابض على الجمر، المرتشف لأوجاع العصر، ومراراته، ولعذاب الزمن، وانكساراته، فكأن الغربة ميقاتٌ، أو أتاوة، لا بدّ لأبناء هذا الجيل من دفعها كما يدفع الذمّي الجزية:

يا أمّ النفي بإربد

يا أرصفة الطرقات الليلية

أتعبنا الموت المجاني هنا

غادرَنا عشقٌ كان يضيق بنا

كنا نحياه بذاكرة الأيام المرّة

كنا كالقابض جمرة

نرشف أوجاع العصر صباح مساء

ونقيم مع الشعر الصلوات

نعشق أسفار الوحدة،

ومغيب الظل على طاولة المقهى

ونعد الساعات.(٣٥)

وفي قصيدة عنوانها قادم إليك وحدي نجده يستخدم أسلوب المفارقة في التعبير عن شعوره بالاغتراب، والنفي، والحنين، الذي هو انتظاره. وخطوط المنافي تتلاقى حوله وتلتف، وهو يكتب فوق المياه اغترابه، دلالةً على أنّ لا شيء ثابتٌ في حياته التي جعلها سفراً مطلقا في الريح (٣٦) . وفي أسفار الرحلة وبدايات الخروج وهو عنوان لا يخلو من دلالة على ما نحن فيه من تتبع لهواجس الغربة والرحيل في شعره ـــ يعدّ النفي فطرة في حياتنا، فيكفي أن تلد الأم بنيها حتى يكونوا فريسة للترحال:

شئنا أنْ نرحلَ أو لا نرحل.

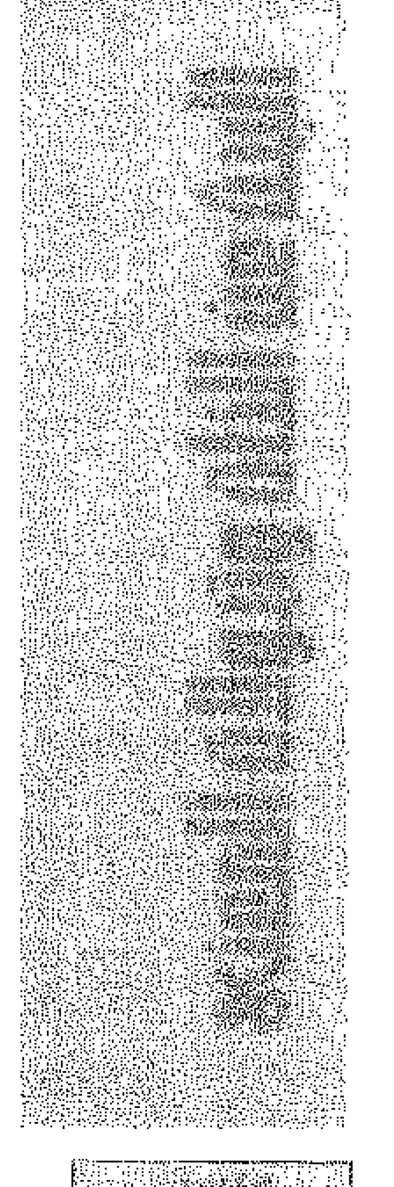
يكفي أن تلد الأم بنيها في المنفى وتصيح

من الوجع المكدود

وتعبىء ليل الموت نواحا وقصيد (٣٧)

الغربة ـــ والاغتراب:

أما الغربة فهي عنوانٌ آخر من عناوين التجربة الشعرية في أعمال عمر أبو سالم. وغربته هنا ليست غربة لونية كغربة الفيتوري مثلا، ولا سياسية حزبية كغربة السياب أو البياتي، ولا غربة الشاعر في المدينة كتلك التي نجدها عند صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، ولكنها غربة مصدرها البعد عن الوطن. وهو بعد له طابع النفي القسري.. والرحيل الاختياري. وهذا التناقض يتيح للشاعر



أن يراوح بين معنيين لهذا المفهوم، الأول منهما تجوز تسميته (غربة) بمعنى البعاد عن الوطن وأوجاعه. والثاني (الاغتراب) وهو الإحساس بأنه غير قادر على التأقلم في منفاه. فأي صورة أبلغ في التعبير عن إحساس الإنسان بغربته من هذه الصورة التي تجعل الغريب يساق إلى منفاه سوق المحكوم بالإعدام إلى شفرة المقصلة:

تغربت كالوطن المستباح
وكنت أساق كشمس وحيدة
أساق كمن يعتلي
صهوة الموت للمقصلة
تغربت، كانت تواريخ عمري حريقا
يفوح كزهر الوطن (٣٨)

وأحسب أن شعورا بالاغتراب كهذا لا بدّ أن يقوده إلى اليأس والإحباط. فاغترابه الطويل يتناسل عبره، ويتدافع تياره تدافع الموج على الشواطيء. مع هذا هو صاحب عزيمة قوية، وشكيمة، تدفعان به إلى تلمس مواقع خطاه، مستمرا في تطوافه إلى أن يصادف ما يبحث عنه، وهو بريق العينين، ليردّ إليه بعض ثقته بنفسه، ويمسّ منه شغاف القلب:

وهذا دمي لم يزلْ مترعاً باصطخاب العباب
وموج السواحل ريحٌ تناسل عبر اغترابي

وحيدا سأمضي، أعدّ خطايَ
وأنفاسي اللاهثات، أعدّ طوافي
لعلي أصادف في لحظة ومْضَةً في العيونِ
التي تستفزّ شغافي (٣٩)

وإدمان التغرّب، على العكس مما يتوقع القاريء، يجعل منه شيئا لذيذاً، يألفه الشاعر مثلما يألف الشارب الخمر. فهو حزنٌ يتدافع في القلب صخّابا، ويمتد به عباب سفره إلى خطوط الفجر:

لهذا التغرّب لذاته
حزنه المتواثب في القلب
أسماؤه، السفَرُ المترامي
على تهدة الصبح مكتملا باندفاق

(٤٠)ولهذا كانت للغربة قناديل ودروب، وبدايات وطرقات، وأيامٌ ونورٌ ينطفيء، وأوجاعٌ وأنات، ولها فوق ذلك وذلك مدىً يمتد دامياً أمام الشاعر الذي يحمل على منكبيه هموم الأرض:

أضيع مع الغرابة كالزمان بدايتيَ الأولى
وأيامي انطفاء النور، وحدي أعبرُ
الطرقات، أرتاد المدى الدامي
أشيلُ الأرضَ
هماً ملءَ أوجاعي
أضيعُ معَ اغترابِ الحبُّ
في هذا الزمانِ أموت
مختنقا بأناتي (٤١)

ومن شدة إحساسه بالغربة نجده يصب جامّ غضبه على البلاد التي لا تستطيع، لا هي ولا ساكنوها، أن يتفهموا أسرار معاناته الشديدة، لذلك يقول في قصيدة له بالعنوان: " سبع سنوات من الرحلة "

وهذي البلاد التي غرّبتني
يضيقُ بها ساكنوها
وعشقُ بنيها
عليهمْ حرامُ
تُرى كيفَ بدّلتِ الطيرُ ريشَ الوطنْ
وكيف استبيحَ الفضاءُ وأمسى
لنسْرِ الأعالي كفن (٤٢)

ويطول بنا تتبع الصور التي جسد من خلالها الشاعر شعوره بالغربة والاغتراب، مازجا بين الرحيل والسفر والنفي. فهو تتقاذفه أرصفة الطرقات تارة، وهو يتدلى جسدا في حضرة النفي تارة أخرى. (٤٣) وتارة يعانق غربته صامتا متذرعا بخدر الكلمات (٤٤) وتارة أخرى يتماهى جسده كله بالاغتراب، فهما كالشيء الواحد الذي لا انفصام بين شطريه. ويتخيل الحبيبة سيدة تارة تتمثل فيها الغربة، ويأتيها طائعا مستجيبا للرغبات الدفينة تارة أخرى:

تجيئين كالصوت ملء فمي
وحبك ينحلّ فيه دمي
إنه الحب سيدتي
فلنهاجر معا
حين يقرؤنا الليل في الرغبات الدفينة (٤٥)

والغربة في شعره شيء كالإدمان، يكاد لا يشعر الغريب بأنه غريب، فهو لم يجرب الحياة بأسلوب آخر، حتى الذكريات لم يعد لها وجود في حياته، لبعد ما بين حاضره وماضيه قبل الاغتراب، أما هاجس العودة، فقد تحول ـــ هو الآخر ـــ إلى آهات وتعاويذ تضن بها الرياح الزرق:

نسينا أننا غرباء،
من زمن تولى
موهن الخطوات
وأنا لم نعد نحيا على التذكار
وأن طريقنا عبر الصحاري بعد موثقة على الأسفار
وعودتنا إليها آهة تلقى وتعويذة
تضن بها الرياح الزرق،
خلف مجاهل الأسفار(٤٦)

كذلك الإحساس بمرارة النفي غدا مرتبطا بالاغتراب، مثلما هو مرتبط بالرحيل، والسفر، والهجرة، والحنين إلى الوطن يتدفق في العروق) ٤٧(مثلما هو مرتبط بالضياع:

تاه في الصمت قلبي
ضللت السبيل
وانتهيت إلى لجة لا تمر بها الريحُ
تهرب منها الطيورُ
ولا من دليل (٤٨)

واليأس من الرجوع إحدى علامات الاغتراب (٤٩) والتيه الذي يكتنف العودة يؤذن بإخفاق الشاعر في تحقيق ما يصبو إليه، وبإحساسه بالإحباط:

عدتُ لا أحد يستدل عليّ سوى
وحشتي في الطريق (٥٠)

وتأكيدا لرغبته المحبطة في الرجوع، والخلاص من الاغتراب، يمعن في تحدي الوقت والجهات ولكن دونما فائدة. فمصيره كمصير الألوف قبله شربوا من الكأس ذاتها، وعبروا الطرق والجهات، وكأن حظه من هذه العودة كحظهم المزيد من المعاناة والخيبة:

أعود على طائر الوقت
أفتح بابيَ للريح، لكنّني

لا أصادف غير الجهاتِ

تفرّ الدهاليز

أسمعها تتراكض دون التفات

تحدق بي أعينٌ جامدات

وأصوات من عبروا الجسر قبلي (٥١)

والغربة في الشعر ترتبط عادة بشيء آخر هو جدل الحضور والغياب، فالحضور يتحقق على مستوى البصيرة، أما الغياب فيتحقق على مستوى البصر. يقول في قصيدة له بعنوان " دعوة":

ناديتها

استلقى الغياب على صدى صوتي الشريد

لأقول في سري لأجمل من تطلّ عليّ عيناها

مع العام الجديد

عامٌ سعيد (٥٢)

وهو نظراً لهذه الثنائية: الحضور والغياب، يتمنى لو أن بالإمكان إيقاف الزمن عند لحظة محددة، واستبطاءه لعل اللقاء يتم في غفلة من الزمن:

يا لحظةً من الزمان لا تعي

تمهلي عن الطواف علني ألقاك

ما بين الحضور والغياب

و يا خريف العمر قل لي

كيف أحتمي. (٥٣)

وديمومة الإحساس بالغياب تشعرنا بالفراغ الذي يعيشه الشاعر، والوحشة التي تحيط به من كل جانب، فالأمسيات تمر حزينة كئيبة، وشرفاته خالية من الأضواء، ولا صحو يمطر في عزلته حتى ولا رسائل يحملها إليه البريد:

أناديك يا قمرا في الغياب

لماذا المساء حزينا يظل

ولا ضوء في شرفاتي يهلّ

ولا صحو يمطر في عزلتي

لا رسائل تحملها الريح لي

لا جواب،

سوى وحشةٍ في فضائي (٥٤)

خاتمة:

ويكاد الشاعر لا يترك شيئا مما له صلة بالغياب، والسفر، والرحيل، إلا ويذكره ذكرا كثيرا. فهو يلح على قيم الحنين، والرجوع، والإياب، والدروب، التي تحمل في دلالاتها معاني الحركة، والانتقال، والسفر، والطريق. وذلك شائع في تجاربه المبكرة، مثلما هو شائع في تجاربه المتأخّرة. إلا أن هذا الشيوع يقوم على تفاوت النسب في تكرار المفردة. ففي نظرة إحصائية، أو شبه إحصائية، بكلمة أدق، يتضح لنا أن أكثر هذه المفردات ترددا، وتواترا، هي مفردة الرحيل، يليها السّفر، والرحلة، والنفي، والتيه، والهجرة، والغربة، والاغتراب، والأسفار والدروب، والوحدة، والفراق. في حين أن كلمات مثل اللقاء، والعودة، تكاد تكون أقلّها تردّداً، وذلك يعطينا نتيجة غير تقديرية تؤكد غلبة الهواجس المتصلة بالرحيل، والسفر، والغربة، والاغتراب على غيرها من الهواجس.

الحواشي:

❖ ولد بمدينة إربد / بشمالي الأردن وحصل على إجازة الحقوق من جامعة دمشق ١٩٧٠ وعمل مذيعا ومقدما للبرامج في إذاعة عمان من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٠، غادر إلى الإمارات منذ عام ١٩٧١ وعمل في إذاعة دبي وتلفزيونها لمدة تزيد على ستة وعشرين عاما. صدرت له دواوين الحكاية منذ البدء ١٩٦٦، ليل السفر ١٩٨٥ أسفار الرحلة وبدايات الخروج ١٩٨٥ وردة للوطن قبلة للحبيبة ١٩٨٦، طائر الوقت ١٩٩٢ السنوات المقبلة ١٩٩٦ سيدة الظلال، بيروت، دار العودة. وشارك في مهرجانات شعرية ومؤتمرات أدبية في الأردن والوطن العربي، ونشر قصائد في مجلات وصحف يومية في عمان ودمشق وبيروت والقاهرة ودبي. أصدرت دار العودة ببيروت أعماله الشعرية في مجلد من ٤٥٦ صفحة من القطع الصغير ١٩٩٩.

١- عمر أبو سالم. الأعمال الشعرية ١٩٦٦ ـ١٩٩٩ دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٩ ص٣٨٣.
٢- المصدر السابق نفسه ص ٤٠٠.
٣- السابق ص ٤١٨.
٤- السابق ص ص ١٧١-١٧٢.
٥- السابق ص ١٩٠.
٦- السابق ص ٢٢١.
٧- السابق ص ٢٤.
٨- السابق ص ٣٧.
٩- السابق ص ٥٥.
١٠- السابق ص ٥٦.
١١- السابق ص ٧٨.
١٢- السابق ص ٩٨.
١٣- السابق ص ١٩٧.
١٤- السابق ص ١٥٨.
١٥- السابق ص ١٩٤.
١٦- السابق ص ٢١١-٢١٢.
١٧- السابق ص ١٥٢.
١٨- السابق ص ١٦٦.
١٩- السابق ص ١٧٥.
٢٠- السابق ص ١٧٦.
٢١- السابق ص ٢٢٨.
٢٢- السابق ص ٢٢٧.
٢٣- السابق ص ٣٢١.
٢٤- السابق ص ٣٤١.
٢٥- السابق ص ٣٥٠-٣٥٢.
٢٦- السابق ص ٤٢٠.
٢٧- السابق ص ٩٧-٩٨.
٢٨- السابق ص ص ١١٣-١١٦.
٢٩- السابق ص ١٦٨.
٣٠- السابق ص ٢٥١.
٣١- السابق ص ٢٥٨.
٣٢- السابق ص ٣٢٧.
٣٣- السابق ص ٣٦٤.
٣٤- السابق ص ص ٣٧٨-٣٧٩.
٣٥- السابق ص ٣٦٨.
٣٦- السابق ص ٣٣٤.
٣٧- السابق ص ٣٣٨.
٣٨- السابق ص ٤٠٨.
٣٩- السابق ص ٧٢.
٤٠- السابق ص ٢٣١.
٤١- السابق ص ٢٣٩.
٤٢- السابق ص ٢٣٦.
٤٣- السابق ص ٢٧١.
٤٤- السابق ص ٢٧٣.
٤٥- السابق ص ٢٥٦.
٤٦- السابق ص ٣٧٣.
٤٧- السابق ص ٢٧٥.
٤٨- السابق ص ٢٠٠.
٤٩- السابق ص ٢٠.
٥٠- السابق ص ٢٥ و ١١٠.
٥١- السابق ص ١٤١.
٥٢- السابق ص ٤٤.
٥٣- السابق ص ٨١.
٥٤- السابق ص ٥٢.

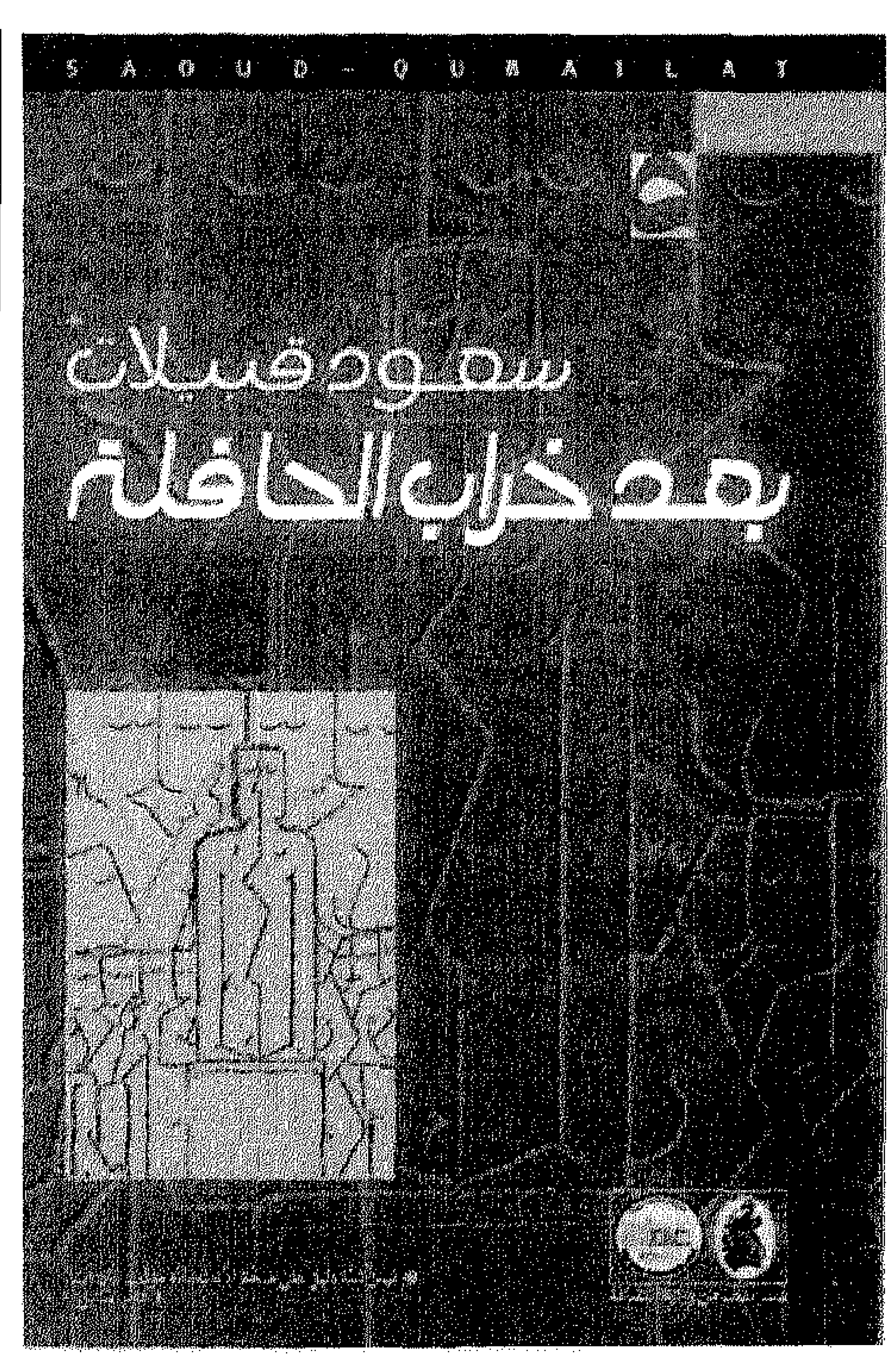
«بعد خراب الحافلة» لـ «سعود قبيلات»:

الكتابة مقابل النسيان المحض



١- كتابة اللحظة بتوهج حالاتها الظاهرة والخفية

تنتهج الذات المبدعة في «بعد خراب الحافلة» لـ«سعود قبيلات» كتابة اللحظة بتوهج حالاتها الظاهرة والخفية على حد سواء(١). وكأننا عند الجمع القرائي بين مختلف اللحظات ندرك زمنا واحداً يتخذ له صفة السدى الناظم بين شتى الأحوال والمواقف بضرب خاص من الاستعادة التي تقتضي الدوران حول نقطة الذات بحثاً لها عن معنى ما بفعل الانتظار المتكرر. ولكن، انتظار ماذا؟ أو انتظار من؟



فتتعالق النصوص – الومضات في بنية واحدة، تقريباً، كلعبة المرايا المتعاكسة والعاكسة لوجه مفرد، وبوضعيات مختلفة. الا ان الواحد ينقسم، حسب استخدام الضمير المفرد المتكلم والضمير الآخر المتقبل، الى ثنائي: نص حاف مرجعي يشي به آخر جزء من المجموعة (ملحق) ونص منجز تمثله العناوين التالية: «مقدمة، مبتدأ، باب الخراب، باب اليباب، بين معترضتين»، باب الضباب، باب الغياب، باب السراب، خبر، وبعد».

فإذا نظرنا في العلاقة بين النصين تبدّى لنا المتعددة من النصوص واجهة تخفي حالاً واحدة، ذلك الشعور التراجيدي الحاد بالانحباس داخل وضعية الخواء العبث اللا – معقول وحشة الوجود..، ليتكرر القلق القرف الرعب الاستهزاء الانتظار بدءاً وانتهاءً وفي الأثناء.

وعند قراءة النص الحاف المرجعي الواردة فصوله في خاتمة «المجموعة» نتمثل ذاتاً كاتبة جماعية (عصابة الوردة الدامية) بصريح الأسماء(٢)، لجيل واحد ولاتجاه ابداعي مشترك بذوات كاتبة وتجارب مختلفة. فتتراءى لقارئ نصوص «عصابة الوردة الدامية» من خلال «بعد خراب الحافلة» ضمن «ملحق»، وعند الاحالة عليها مفردة بأنباضها المختلفة(٣)، تلك الرغبة الملحة المتكررة في الاستعاضة على المكان بالزمان، وعلى الزمان بعالم الذات المتوتر المبهم الشبحي الاشكالي، لتتمايز هذه الأصوات وتتآلف معاً ضمن متراكم تجارب ونصوص تصل اللاحق بالسابق، وتحديداً ذلك التراث القصصي والروائي الماثل في كتابات تيسير سبول وغالب هلسا على سبيل المثال، لا الحصر، فالفقدان والانفقاد هما ابرز سمات هذا العالم المشترك، اذ يخصّ الفقدان اصالة المعنى البدئي الاول طفولة الذات والعالم معاً، الفرح القديم، الطمأنينة التي كانت لماض تقوّض وجوده واستحال الى اطياف باهتة في ذهن الكاتب أو إلى اصداء دفينة حية تلتفّ، بين الحين والآخر، برغبة الصمت في انشاء معنى جديد يوغل بالقصد في النسيان ويؤسس له ذاكرة جديدة، كما

يشمل الانفقاد اعلان الذات الكاتبة تمردها على القيم الادبية والاخلاقية السائدة، رفضها لسجن الوضعية الموروث، سعيها إلى تشكيل موتها الخاص بفعل الكتابة وانتظار الحد الأخير الفاصل بين الوجود والعدم.

وكما تتغاير تجارب أفراد «عصابة الوردة الدامية» في مدى استثمار «كتابة النهايات» الموت الحادث والموت القادم معاً وتوظيف الصمت بالانتصار له على الكلام أو تعميق الكلام وتوسيع آفاقه به تتكشف «كتابة النهايات» ضمن «بعد خراب الحافلة» لـ«سعود قبيلات» موطناً مقصوداً للمغالاة في اتجاه المراهنة على دفين الحالات بالفرار من الوقائع السطحية الباهتة التي شاع حضورها في جل القصص والروايات العربية. لقد ادرك قبيلات أن «القصة القصيرة» و«القصة الومضة» بنيتان سرديتان خاصتان تستقدمان اليهما بالضرورة تأثيرات الحال الشعرية وكثافة الصورة المشهدية، وهما الاقرب، نتيجة الاختزال اللساني وتوهج الحال، من عالم النص الشعري.

٢- ما بين القصة القصيرة والقصة الومضة

ولئن سعت «القصة القصيرة» الى الوصف الحدثي بشيء من التمدد والاسترسال في رصد بعض المواقف والمشاهد، ويضرب من المطابقة المدفوعة بدءاً وانتهاء بالقصد الإيحائي، فإن القصة الومضة نواة توغل في الوصف الجواني دون القطع تماماً مع الوصف الحدثي قصد إثبات الصفة القصصية، تلك الظاهرة الأسلوبية الواصلة بين مختلف نصوص المجموعة.

وإذا «بعد خراب الحافلة» مجمعان قصصيان يمكن حدّهما كالآتي خارج نسق التواتر النصوصي:

أ- القصص القصيرة: ثقيل الظل، ضجر، السجين، بحث عن الشخص، رحيل، بحث عن الشيء، ما من احد، سيارة اجرة طويلة. وهي نصوص تسعى الى تمديد اللحظة ببعض التفاصيل دون اللواذ بالسطح الظاهر والوقائع الحسية.

ب- القصص الومضات: غفوة، محطة، سيرة، وجود، نزهات، دابة، اكتشاف، معجزة، حمل، هشاشة، جرف، كرسي، وسادة، اهل الكهف، حفلة، حفرة، بيت الطفولة، عورة، ضجيج، ذات ظهيرة، حوار، رفقة، امرأة، مسدس، لوحة، ثعبان، جثة، طفل وشيخ، خروف، رعب، غول، غياب، مكان، رجل وامرأة، ساعة، ساحة، بيت غريب، رؤيا، عارض، تاريخ، أسى، غفلة، مشوار، اغنية، سهو، تقصير، تعثر، بحر، جرح، لعبة، لقاء، موعد، خلود، جدارية، الوردة الدامية، من خارج المكان والزمان.

وهي نصوص تتجه الى تكثيف الوصف بأسلوب غارق تماماً في الإيحاء دون القطع تماماً مع المطابقة.

وكما تتعدد قصص النص المنجز بهذين النوعين السرديين يتسع مجاله «بكتابة الكتابة» أو بالقراءة تستدعي كتابة على نص مقروء كـ«نصوص المحارب» و«الغريب» لمؤنس الرزاز(٤) و«محاولة للخلاص» لسميحة خريس(٥) و«قبل خراب الحافلة» لهاشم غرايبة(٦)، و«أتخيل» ليوسف الحسبان(٧).

إن الواصل بين مختلف القصص القصيرة والقصص الومضات، وبين القصص المدرجة ضمن ما اسميناه «النص المنجز» والنص المرجعي الحاف بالنص المنجز هو ثالوث ضمائر:

أنا – السارد يتكثف حضوره في مجمل «النص المنجز» بمجموع القصص القصيرة والقصص الومضات، وانت – القارئ ضمن «النص المرجعي» حيث يتحول المقروء إلى مكتوب، و«عابر سبيل»، الوجه الآخر للأنا – السارد لحظة يتماهى في «النص المرجعي» أنا – السارد وأنت – القارئ الجمعي «عصابة الوردة الدامية» بحوار مزدوج هو حوار الذات الساردة مع ذاتها، وحوار الذات مع الآخر المتصل بها والمنفصل عنها في آن واحد. وكأننا نشهد بذلك انعكاساً متبادلاً بين أنا – السارد وأنت – القارئ ليتولد عنهما «عابر سبيل» الذي هو نتاج حيرة الفرد وصدى حضور الجماعة فيه معاً:

أنا – السارد   أنت – القارئ الجمعي

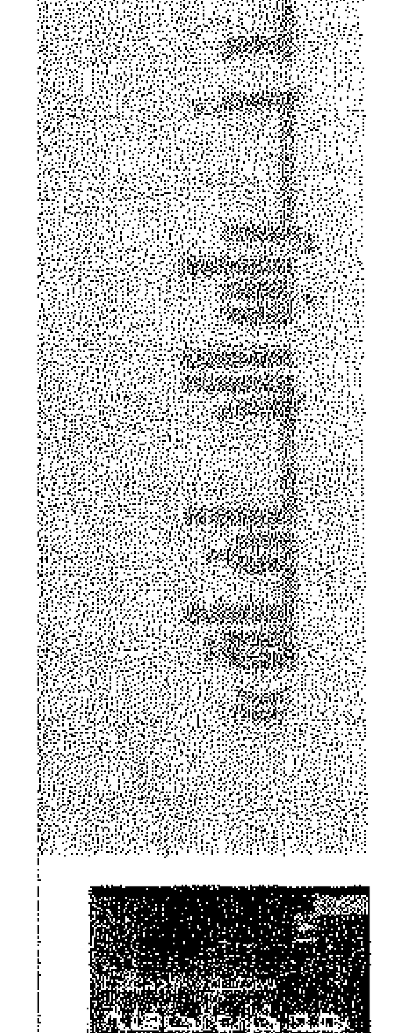
عابر سبيل

وإذا تجربة «عابر سبيل» هي بعض من تجربة «عصابة الوردة الدامية» بتمثّل الوجود المشترك، وبخصوصية الذات الكاتبة التي تؤثر استقراء الهواجس والوساوس والاستيهامات على كتابة الوقائع السطحية المباشرة، بما يُكسب القصة القصيرة والقصة الومضة على حد سواء صفة التكثيف الإيحائي. وبهذا الإبطان تقارب القصة القصيرة اولقصة الومضة عالم الشعر بمؤالفة خاصة بين الحدث والحال، كأن يصطبغ الحدث بالحال ويتشكّل في مجالها، وتتخذ الحال لها بالحدث بعضاً من صفة الانكشاف دون الايغال في كتابة الاشياء والتفاصيل، بل يتردد فعل السرد القصصي بين كتابة الاحداث والاحوال وبين «كتابة الكتابة» حينما يُقارب فعل الكتابة أبعد تخوم العبث بازدواج الصمت والكلام «التمثال وعابر سبيل»، الوجود والعدم عند الاحالة على الانفجار الكوني العظيم والتفكير في الانفجار القادم الذي سيطوي كل شيء، المكان والكيان والكتابة باعتبارها جزءاً من هذا العالم الذي سيتلاشى(٨).

٣- الشعور التراجيدي الحاد بالانقضاء

فالكارثة، اذن، هي رحم العالم والمآل، لأنها العلامة الحدية بين عالم قديم وآخر جديد، وبين حدث كارثي سالف وآخر حادث. هناك خضم هائل دائم من النسيان تسكن أطيافه عالم سعود قبيلات القصصي. وما مشاهد الخراب المنتشرة في مجمل نصوص «بعد خراب الحافلة» الا تذكير متكرر بحقيقة الانقضاء الوحيدة في زحمة الأوهام والاستيهامات (Fantasmes)، هذا اليقين المفرد أو المعنى اليتيم في ليل اللا – معنى حيث العبث يستبدّ بأيّ امكان للتمعين (من المعنى).

إن الشعور الحاد التراجيدي بالانقضاء لدى سعود قبيلات مسكون باليقين ونقيضه، بضرب خاص من ازدواج الحال، اذ هو الامتلاء بالحقيقة الازلية (الموضوع)، باعتبار الوجود ينشئه العدم، والعدم يقتضي الوجود العارض، وهو الخواء الملازم لوعي الموت (صميم الذات). وبهذا الازدواج تتفاعل في الذات الكاتبة ثلاثة ضمائر، كالتي سعى فلاديمير جانكلفيتش (Vladimir Jan-kelevitch) الى تبيانها في كتابه «الموت»(٩)، كأن يتناص في «بعد خراب الحافلة» موت الآخر البعيد (هو) وموت



الآخر القريب (أنت)(١٠) وموت «الأنا» القادم.

لذا تنخرط كتابة الموت ضمن «بعد خراب الحافلة» في انشائية لحظة الذات الكاتبة، بخصوصية هذه الذات التراجيدية الجادة حيناً والساخرة احياناً، المتقبِّلة المذعنة في اتجاه والرافضة المتمردة على وضعيتها ومصيرها في اتجاه آخر عند انتصارها للعبث على المعنى المخادع وللحقيقة على الوهم وللفراغ على الامتلاء الكاذب و«للبدايات» المتقطعة المستعادة على اسطورة النهاية الواحدة الاخيرة. فكل الأحداث في «بعد خراب الحافلة» لحظات مبتورة سرعان ما تنقضي عند اصطدامها بحقيقة الاصل الاول، حكم الكارثة، وبوضعية الفراغ الناتجة عن التكرار، وبضخامة الشعور الحاد بالانقضاء، وبالإمكان الوحيد المتاح الذي هو الانتظار. «فالخراب» هو الكسر العميق في نواة الذات ان اصطدامها الدائم بالعجز: «تعطّلت حافلتنا في محطة على الطريق، وبعد يأس من امكانية اصلاحها تفرّق الركاب في كل اتجاه، بينما جلست انا على رصيف المحطة انتظر»(١١). ان الحدث القصصي نقطة تنفتح صوب الداخل، تعمق من غير ان تتمدد، بل تندفع بحركة دورانية دون النفاذ الى نهاية محددة(١٢).

٤- «بعد خراب الحافلة»: نصوص متعددة لبنية سردية واحدة

ولأنّ الشعور الملازم لمجمل القصص هو ذاته فإن «بعد خراب الحافلة» اقرب في بنائه السردي العام الى نص روائي بمتعدد فصول - مشاهد، اذ الراوي واحد ومجال السرد محدد ببنية واحدة، تقريباً، كأن تتناظم الاحداث في السعي الى توصيف واقع الانحباس داخل جحيم الوضعية والكشف عن الشعور التراجيدي الحاد بالموت.

فالوجود، منذ البدء، هو حال من الاختناق(١٣)، هذا الشعور الذي يتنامى ويتعاظم بتنامي الكائن، بل ان تنامي الكائن مدفوع في الأساس بمدى تشكل وعي الكارثة والموت. واذا الوجود بقانون الانقضاء المتكرر الأبدي وجه آخر للموت(١٤).

فليس الموت هنا دلالة على توقف الحياة، كالشائع من دلالات الوجود والعدم، بل هو التذكر في حدود الكائن الفرد، وهو علامة الاقتدار على تماهي وعي الكائن الفرد وكثافة الوجود، قريباً من معنى النسيان المحض (العدم).

فكل الحيوات تنشأ وتنمو لتنعدم وتتلاشى، واي حضور هو في واقع السيرورة آيل حتماً الى الغياب برمزية فعل الاستعداد للرحيل الماثل في مجمل نصوص «بعد خراب الحافلة»(١٥). واذا وصلنا، عند محاولة الفهم، بين الحياة والموت بدا الموت حقيقة ثابتة، واقعاً لا يقبل التأول او الدحض في حين تتراءى الحياة ظلاً خافتاً، طيفاً يعبر سطح الوجود بسرعة مذهلة ليتلاشى وكأنه لم يكن ذات يوم. لذلك يضغط وعي الموت على الرغبة في الحياة لتتكشف فظاعة الحياة ذاتها بالقبر والجثة(١٦) و«الثقل» والعبث الذي يصل بالموجود الى اعلى درجات القرف والسخرية المهينة(١٧)، وهشاشة الكائن(١٨) فيتناظم المروي الجامع بين مختلف القصص القصيرة والقصص الومضات في حدث واحد يتكرر بأساليب وسياقات مختلفة هو السقوط او الخوف من السقوط، اذ هو بمثابة التدلال (marice) المرجعي الذي يمكن به تأوُّل عديد المشاهد القصصية والدلالات آنّ الاستعانة «بلغة الاحلام»(١٩). وما قلق الانتظار الا اثر لسقوط سالف او رعب من سقوط قادم مؤجل.

وإذا السقوط وجه للكارثة التي يستقدمها وعي الكائن اليه بالاستباق ومحاولة تمثل فظاعة ما حدث ويحدث وما سيحدث، كأن تلتقي الحياة والموت في حدث واحد هو الوجود حين يضحي الوجود فعل سقوط ابدي في قاع بلا قرار (العدم). كذا تمسي «الحافلة» رمزاً دالاً على هذا الوجود، والجرف وجهاً للتدليل على العدم الذي يبتلع كل شيء بتجوفه اللا - نهائي(٢٠).

ولئن ذهب بنا التأويل إلى تمثّل حلة الموجود (Etant) بالوجود والعدم فإن واقع الانتظار الدائم في عالم الذات برؤية الابطان تكسب مجمل النص عديد الصفات الذاتية الخاصة برغبة الاعتراف حيناً وبكثافة الرمز حيناً آخر قريباً من «حلم اليقظة» أو كابوس الواقع الذاتي العنيف.

وهنا يضحي الدوار دوراناً يفقد به الكائن تموقعه داخل المكان وتواصله المعتاد مع اشيائه(٢١)، كما يُسفر الايغال داخل عالم الذات الشبحي المسكون برعب السقوط الأبدي عن «ازدواج» للذات، بما يشبه حال الفصام(٢٢)، كأن تتجاذب الذات «الخفة» و«الثقل»(٢٣) ويستبدّ الثقل بالخفة لتثبيت واقع الانحباس داخل المكان والزمان والوضعية: «وهكذا وجدتُني، مرة اخرى، وحيداً الا من حضوره البشع. وما لبث ان اخبرني انه يريد مني نفسي ذاتها، وانه لن يرضى عنها بديلاً»(٢٤).

ان سقوط الحافلة (الوجود) ملازم للسقوط الجواني (الموجود)، اذ يتلازم الحدثان في لحظة واحدة سعى سعود قبيلات الى وصفها بانتهاج نسق الاستعادة، بحركة دورانية تكرر معاني الانتظار والقلق(٢٥) والانحباس ونشدان الحرية(٢٦) وفجاجة الانقطاع كالفرح المبتور(٢٧)، وتقارب احياناً سطح الواقع المختفي وراء زخم الحالات وكثافة الرمز بغية التدليل على العجز بمختلف معانيه الوجودية والنفسية والجنسية، وعلى حقارة الكائن وتمرده في الآن ذاته بالرفض أو برمزية الانتحار(٢٨).

لذلك كله تنزع الكتابة الى التكرار بتقليب المشاهد واستعادة الرؤى ضمن سياقات مختلفة، هي اللحظات المتباعدة زمناً تتآلف بوضعية الانحباس الواحدة، كأن تتواد الأطياف والمشاهد ويتغير الاتجاه باختلال الذاكرة حيناً(٢٩) وبالنسيان المحض حيناً آخر. وكأنّ الذات الساردة، وهي توغل في جحيم الوضعية، تنشد «طهارة» ما(٣٠) لا تتحقق، اذ سرعان ما تصطدم الرغبة بالاستحالة فيلتجئ الوصف آنذاك الى مقاربة العبث(٣١) بضرب من الاعتراض كي يعود السرد من جديد الى دلالة الانقضاء(٣٢).

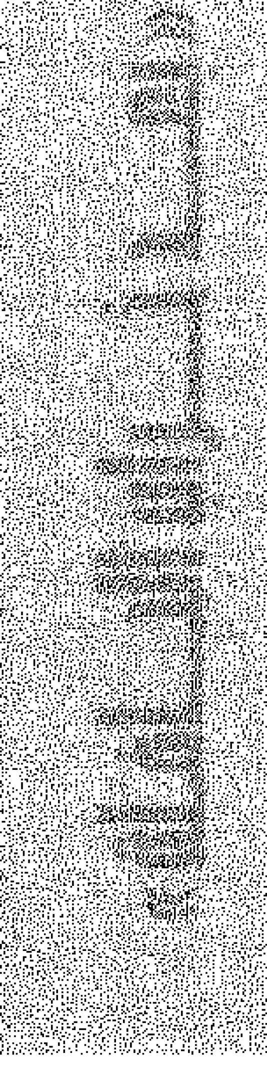
فيستعيد النص المجمل بذلك حركة البحث عن معنى ما للوجود برمزية الطفل و«التمثال الحجري» و«تعطل الحافلة» وامكان التحرر من عديد الأوهام والاستيهامات القديمة(٣٣) دون الاقتدار على التخلص من وضعية

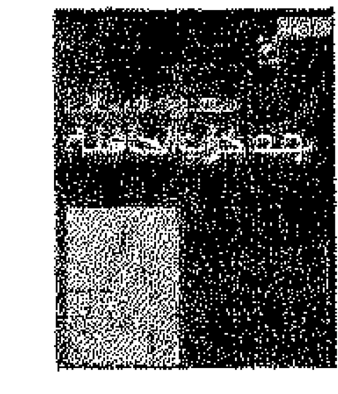
الانحبـاس والانتظار ورعب النهـايات وكوابيس الماضي والخراب المستبد(٣٤). وبذلك يكتمل مشـهـد المتاهة العام بالتردد بين كتابة المعنى الممكن ومقاربة العبث، وبين تفكيك اللحظة عند الايغال في موصوف الذات الساردة ومقاربة سطح الواقع دون التورط في كتـابة المطابقة، كعديد الإشارات الى تجربة السـجن(٣٥) والتـحـسُّـر على مـا فات(٣٦).

٥- «بعد خراب الحافلة» النص المنفتح؟

تتناظم لحظات «بعد خراب الحافلة»، اذن، بفعل القراءة في زمن واحد ونسيج سردي عام، فكما انتجت القراءة ضمن «عـصابة الوردة الدامـيـة» افـقـاً آخـر يؤالف بين الذات الفـردية الكاتبـة وروح الجماعة التي تنتمي اليها في سياق المكان الواحد (الاردن) والذائقة الادبية والفنية المشتركة بمنظور الجيل الواحد ايضاً ينفتح النص المجمل على عديد الامكانات القرائية وعلى مختلف حقول البحث بدءاً بالنقد الادبي وعلم النفس التحليلي وعلم الاجتماع الادبي والثقافي والمبحث الانثروبولوجي الخاص بالذات الكاتبة العربية. ولأن الذات الكاتبة في «بعد خراب الحافلة» ترفض تماماً إنشاء المطابقـة والبـقـاء في سطح الوقـائع وظاهر الاشياء وتتجه الى عميق الذات الكاتبـة لتسـتـقـدم من خلالهـا ظلال مختلف الوقائع المجتمعية والوجودية فــهـي ذلك النص المنكتب والكاتب لصاحبه. لذلك يستدعي انفتاحه عديد القراءات ومختلقها. فهو النص المتفرد الصـادم المفكك بالقـصـد المتكرر دلالةً المتـوتر المحكوم بالبـتـر المسكون برعب الانقـضـاء الرافض - لمسـبـق الحـد الاجناسي رغم صفته السردية الثابتة، المهـووس بالتـحـرر من حُبسة الماضي والحاضر ومن عديد الكوابيس والشروخ الداميـة في عـميق الذات، الهـارب من سـجن اللحظة / اللحظات الى مطلق الزمن، تلك الابدية التي لا تعني خلوداً، بل انهاءً للعذاب بانطفاء الكائن وتلاشيه الكامل في خضم النسيـان المحض في عـالم تنشئه الكارثة وينتفي بها مـراراً وتكراراً الى ما لا نهاية.

ان الكتابة في كل الاحوال نقطة ضـوء خافتة، لحظة تذكر عابر، شأن الكائن، أي كـائن، يظهر ليـحـتـجب بحكم هذا القانون الأزلي.





الحواشي:

١- سـعود قـبيـلات، «بعد خراب الحافلة»، لبنان - الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢.

٢- مؤنس الرزاز، سميحة خريس، هاشم غرايبة، يوسف الحسبان، وينضم اليهم «عابر سبيل»، الاسم المستعار لسعود قبيلات».

٣- مصطفى الكيلاني، «زمن الرواية العربية، كتابة التجريب»، تونس، دار المعارف للنشر، ط١، ٢٠٠٣ (الفصل الرابع: الرواية في الأردن).

٤- الأول مستوحى من «حرف» لسعود قبيلات، والثاني من «جثة».

٥- مستوحاة من «بحث عن الشخص».

٦- مستوحاة من عديد قصص سعود قبيلات.

٧- مستوحاة من «موت»، مجموعة «مشي» القصصية، الأردن: دار ازمنة، ط١، ١٩٩٤.

٨- انظر «من خارج المكان والزمان»، ص١٣٧.

٩- Vladimir Jankelevitch, "La mort" France: Flammarion 1977

١٠- انظر نص الاهداء، الى الحبيب ظافر الذي «رحل فجأة ولم يعطنا العنوان»، «بعد خراب الحافلة»، ص٥.

١١- السابق، ص١٥.

١٢- «اما انا فلا ازال في مكاني على رصيف المحطة»، السابق، ص١٥، وقد وردت هذه الجملة في خاتمة النص القصصي

١٣- «هبطت من رحم امي الى ارض الحقل الفسيحة، في يوم خريفي حار (...) يا الهي! اني اختنق.. اختنق»، السابق، ص١٦-١٧.

١٤- «لكنني ما ان تمكنت من تحريك رأسي قليلاً، والنظر الى ما حولي، حتى رأيت الحفرة العميقة المعتمة التي نحن فيها، وعندئذ ايقنت اننا اموات.. اموات منذ زمن بعيد»، السابق، ص١٩.

١٥- انظر على وجه الخصوص: «نزهات» و«دابة» و«..» و«ضجر» و«ساحة» و«رحيل» و«تاريخ» و«اسى» و«سيارة اجرة طويلة».

١٦- انظر «معجزة».

١٧- «هذا احتمله، فالطريق وعر (...) لكنني لم اجد ما اقوله عندما رأيته يميل بجسده الى اليمين، ثم ينحني الى الوراء فيضع اصبعه في قفاي»، السابق، ص٢٦.

١٨- «وفجأة حلت العتمة من حولي وهبطت الارض تحت قدمي، وكدت اهوي الى فراغ لا اعرف مداه...»، السابق، ص٢٧.

١٩- السقوط قد يعني في معجم الاحلام الفرد المهدد او الذي تعرض لصدمة عميقة او الذي يشكو من انهيار عصبي.

Hélène Renard, Dictionnaire des reves, "France: Albin Hichel, 1998, p196.

٢٠- بدل «العطب» في «معجم الاحلام» المذكور انحباس الافق، التعطل الكامل، وله ايضاً دلالة جنسية خاصة محددة «كنت انظر من نافذة الحافلة (...) وعندما دارت وصعدت بمحاذاة جرف سحيق وقفت ببابها اشاهد عن كثب منظر الجرف (...) حين نظرت إلى الأسفل شعرت بقدر هائل من الفزع والقنوط، ذلك لأنه رغم طول هبوطي، لم يلحّ لي القاع مطلقاً!»، «بعد خراب الحافلة»، ص٣٨.

٢١- انظر «كرسي».

٢٢- انظر «ثقيل الظل».

٢٣- عكس «كائن لا تحتمل خفته» لميلان كونديرا. فهو يحظى بفائض الخفة وينشد بعضاً من الثقل.

٢٤- «بعد خراب الحافلة»، ص٢٤.

٢٥- انظر «ضجر».

٢٦- انظر «اهل الكهف».

٢٧- انظر «حفلة».

٢٨- انظر «السجين».

٢٩- انظر «بيت الطفولة».

٣٠- انظر «عورة». فالعري حسب «معجم الاحلام» يعني نشدان الحقيقة، الصدق، التخلص من حبسة قديمة، التحرر من سلطة الجماعة، الهشاشة، ايضاً، المرجع المذكور، ص ٤٩٠-٤٩١.

٣١- انظر «ضجيج»، «ذات ظهيرة»، «حوار» «رفقة»، «امرأة»، «مسدس»، «لوحة»، «ثعبان»، «جثة».

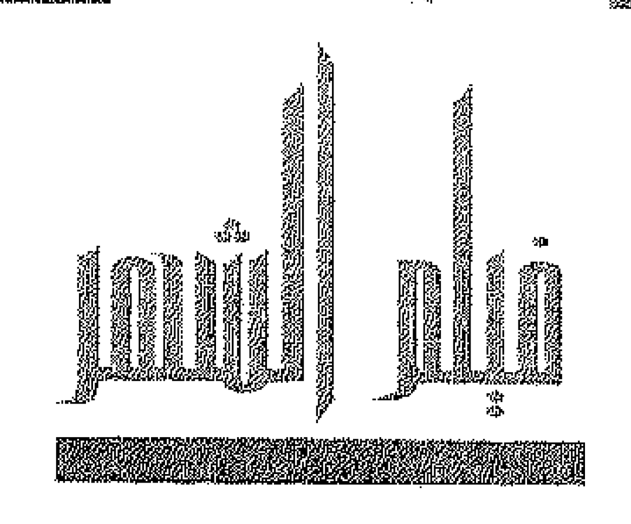
٣٢- انظر «طفل وشيخ»، وهي قصة ومضة تختصر حياة الكائن بين الطفل والشيخ، بين النظر الى الأمام والنظر الى الوراء، بين الصعود والهبوط.

٣٣- «فوجدتني اقترب من الطفل وامدّ له يدي، داعياً اياه لترك ذلك الحجر البليد الذي يدّعي انه كان يوماً ما، انساناً، والمضي معي في ما تبقى من الطريق»، «بحث عن الشخص»، ص٧٨.

٣٤- انظر «خروف»، «رعب»، «غول»، «غياب»، «مكان»، «رجل وامرأة»، «ساعة»، «ساحة»، «رحيل»، «بيت غريب»، «رؤيا»، «عارض»، «تاريخ».

٣٥- انظر «بحث عن الشيء».

٣٦- «الا انني فوجئت بالسيارة تنحرف الى الرصيف الأيمن، وتباطأ سرعتها، ثم تقف. عندئذ تنفست الصعداء ورحت انظر بأسى كبير الى الوراء»، السابق، ص١٠٥.





يحيى القيسي

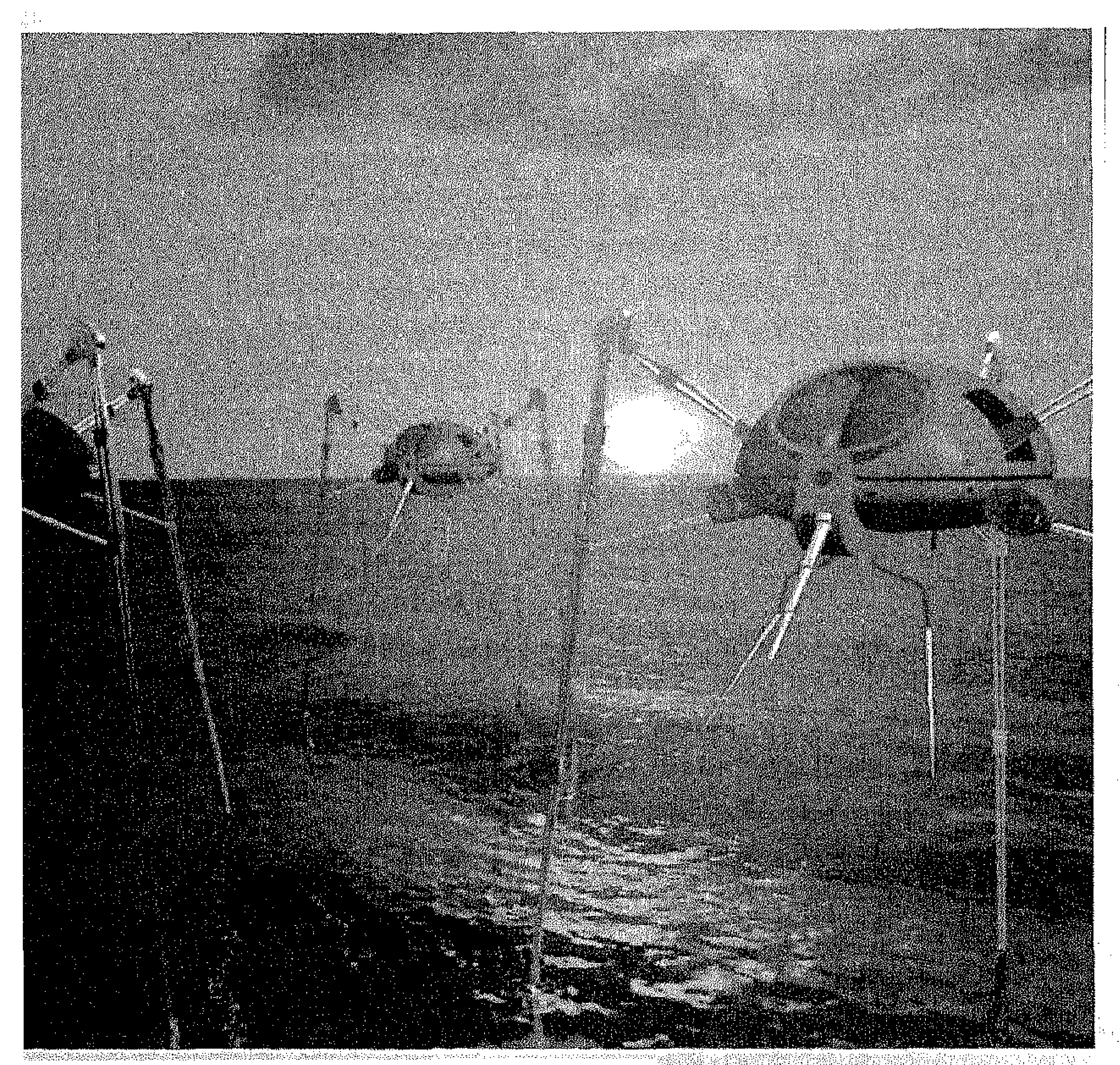
"حرب العوالم" للمخرج ستيفن سبيلبرغ

كائنات غريبة تجتاح الأرض لإبادة الجنس البشري دون مبرر

من حسن حظنا في عمان وبعض عواصم الدول العربية هذه الأيام أننا نستطيع أن نشاهد الأفلام العالمية الجديدة في الوقت نفسه الذي تنطلق فيه في بلادها، وهكذا يمكننا مشاهدتها أو الكتابة عنها دون انتظار طويل قد يستغرق بضع سنوات كما كان يحصل في سالف الزمن، ومن الجميل أن نذكر هنا وجود نحو ١٥ دار سينما من فئة النجوم الخمسة في العاصمة عمان وحدها، وهي مرشحة لأن تصبح ٢٥ دارا أو يزيد خلال ال... المقـ...

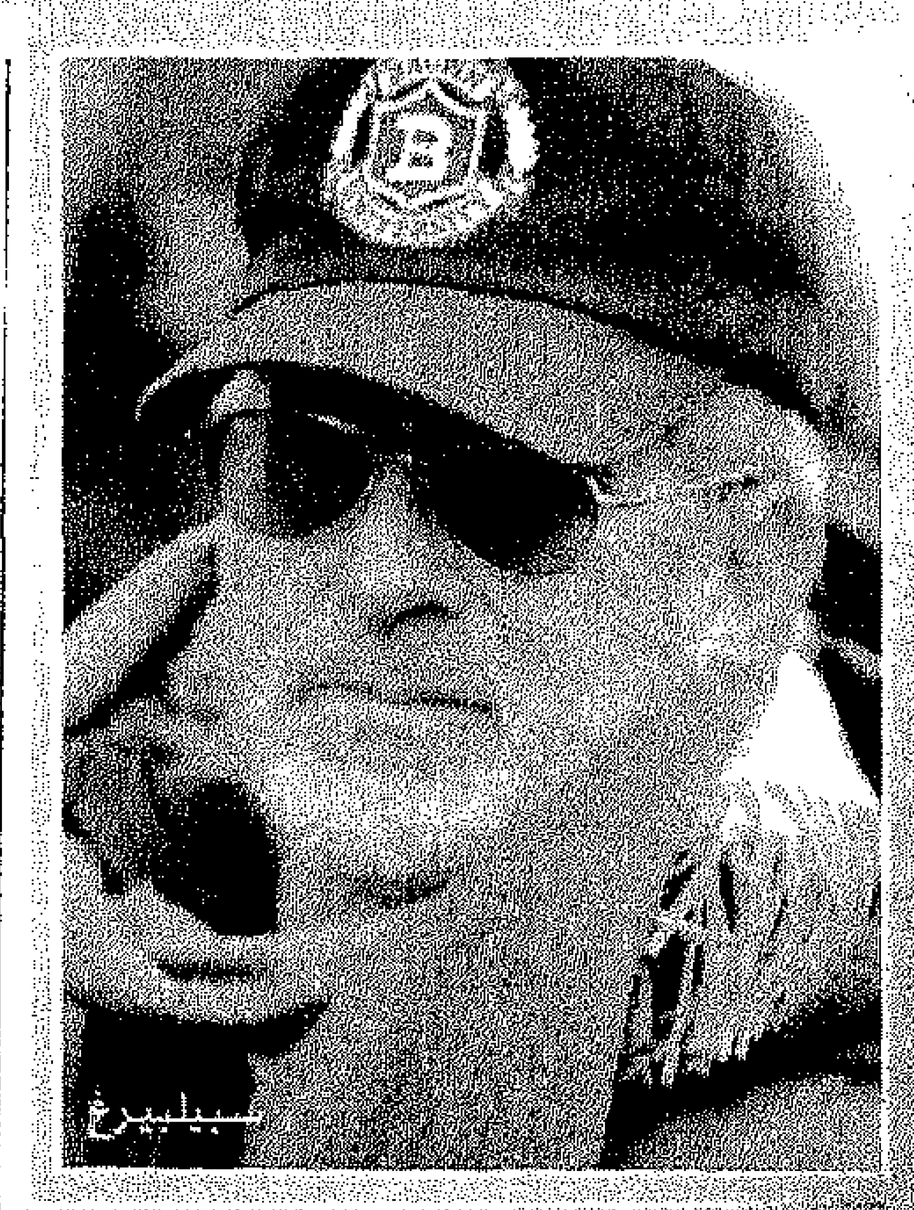
بطاقة الفيلم

اسم الفيلم: War Of The Worlds
المخرج: ستيفن سبيلبيرغ
التمثيل: توم كروز، داكوتا فانينغ، ماري آن، تيم روبينز
الزمن: ١١٨ دقيقة
إنتاج: ٢٠٠٥(أميركا)
التصنيف: ١٣
التقييم: × × ×



وقد تذكرت هذا الأمر وأنا أحاول أن أجد شيئا مما كتبه النقاد الأجانب عن فيلم " حرب العوالم " للمخرج المبدع ستيفن سبيلبيرغ، عبر الشبكة العنكبوتية (الانترنت) ، ولكن كل ما هنالك مجرد تصريحات من سبيلبيرغ نفسه، وسط تكتم شديد سبق عرضه، لا سيما وقد ألمح أن فيلمه هذا قد جاء نتيجة هاجس الرعب الذي عاشه الأميركان بعد أحداث ١١ سبتمبر سيئة الذكر، وإذا ما عرفنا أن فيلم " حرب العوالم " هذا قد كلف نحو ١٣٥ مليون دولار، وأنه لمخرج كبير بحجم سبيلبيرغ، فإننا ندرك بالطبع كيف سيترقبه النقاد وعشاق السينما في العالم أجمع، لا سيما إذا تذكرنا أيضا بعض أفلامه السابقة مثل: " تقرير الأقلية " ٢٠٠٢، " إنقاذ الجندي رايان "١٩٩٨، " الذكاء الاصطناعي" ٢٠٠١، " الحديقة الجوراسية " ١٩٩٣، وغيرها، والتي حققت حضورا طاغيا، وجوائز عديدة، ونقاشات لم تنته بعد.

فيلم " حرب العوالم " مبني على رواية بالاسم نفسه للكاتب اتش. جي. ويلز الشهير بالخيال العلمي، والتي ظهرت عام ١٨٩٨، وقدمت لأول مرة في الإذاعة عام ١٩٣٨على شكل مسلسل أثار ذعر الشعب الأميركي، وخرج الكثير منهم إلى الشوارع إذ ظنوا أن نهاية العالم قد حانت عبر تعرض الأرض لهجوم من كائنات خارقة، ثم أنجزت الرواية مجدد على شكل فيلم عام ١٩٥٢، وها هو سبيلبيرغ يحاول مجددا أن يحيي هذا العمل عبر فيلم سينمائي بالغ التكلفة، والجهود، ربما لأمر شخصي يذكره بوالده، وبطفولته وعلاقته بالعالم الخارجي كما صرح للصحافة قبل عرض الفيلم، فأفلامه تمس جانبا من حياته وأحلامه وذكرياته وأفكاره الخاصة بشكل أو بآخر، وقد اختار سبيلبرغ هنا أن يتحدث عن تلك الآلات الجهنمية التي تهاجم الأرض وتقودها كائنات شيطانية الملامح عبر حكاية العامل ري فيرير (يقوم بدوره النجم توم كروز)، وهو أب للطفلة ريشيل (داكوتا فانينغ)، وللفتى روبي (جوستن شاتوين) ، ويبدو لنا أبا فاشلا، ترك طفليه مع مطلقته، وهو أيضا مجرد عامل حاويات في الميناء يشتغل على رافعة ضخمة، وتبدو الأمور عادية إلى هنا قبل أن تضرب الأرض صاعقة تلو الأخرى بأصوات مرعبة، وتتعطل الكهرباء، والهواتف، بل والسيارات في الشوارع، فجأة توقفت التكنولوجيا كلها عن العمل، وأصبحت أجهزتها مجرد قطع خردة لا تضر ولا تنفع، وبينما الناس قد خرجوا من البيوت سيرا على الأقدام يستطلعون الأمر عثروا في الشارع المجاور على حفرة من فعل الصواعق الضارية، وبينما هم في هرج ومرج بدأت تنشق الأرض تحت أقدامهم، وتتوسع كاشفة عن آلة جهنمية عملاقة قد خرجت من الأعماق، وهي تشبه مسخا بثلاث أرجل ورأس معدني يرسل الموت إلى من حوله عبر أشعة الليزر، ولا أحد يدري ما الذي يجري، حتى فيرير نفسه يفر هاربا مع ابنته ريشل وابنه روبي باتجاه مدينة أخرى لعله


سبيلبيرغ

يعثر على الطمأنينة وينقذ العائلة، وفي الطريق يكتشف المئات من السيارات العاطلة عن العمل، ولكن سيارته وحدها هي التي تعمل، وبالطبع لا نعرف كمتفرجين لماذا يحدث له ذلك من دون الخلق، وهذه أولى نقائص الفيلم، وتستمر الحكاية عبر تلك المعارك غير المتكافئة التي تدور رحاها بين الجيش الأميركي المدجج بالطائرات والقاذفات والدبابات، وبين تلك الآلات الثلاثية التي تصب الحمم على البشر، ولا تتأثر هي بأي قذيفة لأنها محاطة بجدار لا مرئي من الموجات التي تحميها بحيث تنفجر القنبلة خارجها دون الاصطدام بها..!

لقد بدا الأمر عبثيا وميؤوسا منه من قبل الناس الهاربين ضمن فوضى عارمة، وكأنه يوم القيامة ، ووحده الله بتدخله يستطيع أن يحسم الأمر، فالبشرية تتعرض لإبادة كاملة وليس لحرب محدودة، وبينما يكون فيرير هاربا مع ريشيل يلتقي أحد الناجين في قبوه وهو أوغيلفي (تيم روبينز) الذي يقتنع بضرورة المقاومة وليس انتظار الموت، ونتعرف أيضا على تفصيلات لهذه الآلات العجيبة الغريبة التي تمد أذرعها الأخطبوطية لتلتهم البشر، أو أنها تمد إبرة ضخمة فتمتص دماءهم وترشها على الأرض لتنتج مزروعاتها الدموية البشعة، ويقدر لفيرير أن يتم اختطافه من إحدى هذه الآلات الثلاثية الأرجل حيث يحمل معه قنبلتين ويفجرهما في أعماقها، ويدمرها وينجو ومن معه.

لكن هذه الآلات الكثيرة كما نشاهدها تدخل إلى بيوتنا لتستكشف الأمر عبر أذرعها التي تشبه الكاميرات، ولعل تعرضها لظروفنا الحياتية من هواء وماء وحرارة، يسبب لها الموت كما نعرف في نهاية الفيلم عبر مقولة الراوي " لقد دفع الإنسان الكثير من حياته وموته من أجل أن يتأقلم على هذه الكوكب منذ ملايين السنين، حتى صار أهلا لسكناه، ولكن هذه الكائنات الغريبة ماتت مجرد أن تنشقت هواءنا وشربت من مائنا.."

إذن ثمة حماية ربانية للبشر، وحكمة خالدة بجعلهم خلفاء له على الأرض، وربما تذكرنا هذه الحكاية بما يجري في آخر الزمان من قدوم يأجوج ومأجوج وإفسادهم الأرض والزرع والنسل حتى يقيض لهم الله من يقضي عليهم، ولا سيما عدم قدرتهم على البقاء في هذا الجو وشربهم لماء البحر من شدة عطشهم أو عدم قدرة أجسادهم على التحمل، وسبيلبيرغ ليس بريئا تماما في أفلامه من بعض ملامح دينه التوراتي وطروحاته، وهذا ظاهر في اختيار أفلامه، وموضوعاته كما أن السينما الهوليوودية قد انشغلت في السنوات الأخيرة بمناقشة مثل هذه القضايا الشائكة للوجود ونهاية الزمان، وفيلم " ميتركس " أكبر دليل على ذلك.

طروحات الفيلم وتقنياته

ولكن ما الذي يريده سبيلبيرغ من فيلمه هذا، ولا سيما أنه قد أخذه من قصة خيال علمي أكل عليها الدهر وشرب؟ لقد بدا لنا غير مقنع من ناحية القصة ومضمونها حتى لو كانت خيالا، فالخيال يستند في النهاية إلى واقع ما، وإذا كان مثل هذه الآلات الثلاثية الأرجل المترنحة تصلح كمادة مثيرة لأبناء القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فقد بدت مثيرة للضحك لنا نحن الذين قدر لنا أن نعيش في العام ٢٠٠٥، ونشهد التطور العلمي الهائل في مجال التقنيات والفضاء، ثم أن أشكال تلك الكائنات قد أصبحت نمطية، ومكررة وهي تشبه حشرات لزجة، ضخمة، أكثر من شبهها بكائنات ذكية ترغب بالسيطرة علينا، ولكن السؤال المصيري هنا: ما الذي تريده أساسا منا مثل هذه الكائنات ؟، ولماذا انتظرت ملايين السنين في باطن الأرض حتى جاءت إلينا من جديد ؟ ثم ألا تدرك مثلا أن الأرض لا تصلح لها هواء وماء وبيئة ؟ ألا يتنافى مثل هذا الأمر مع كونها ذكية وقادرة على صناعة مثل هذه الآلات المتطورة نسبيا ؟

هل يكفي الحقد والرغبة بالقضاء على البشرية قضاء مبرما لتبرير أفعالها ؟ تلك نماذج من الأسئلة التي تتناسل ونحن نشاهد هذا الفيلم أو بعد ذلك، وعلى كل حال أود أن أذكر هنا بالتقنيات التكنولوجية المتطورة التي أنجز بها هذا العمل، مما جعل كلفته عالية جدا، فلا يمكن لنا إلى أن ننتبه إلى جهود سبيلبيرغ الضخمة في تجنيد المؤثرات البصرية والسمعية من أجل إنجاح العمل، ولهذا يمكننا أن نرى مشاهد هي من عيون السينما العالمية: تلك العمارات الضخمة التي تتشق وتبتلعها الأرض...، الناس الهاربون وفي عيونهم الهلع...، العبارة المائية التي تنقل الآلاف من البشر والسيارات ثم تنقلب بمن فيها...، القطار المحترق الذي يمر بسرعة...، الطائرة الساقطة وسط الركام...، الجثث التي تطفو على وجه النهر...، العشرات من الآلات الجهنمية وهي تطلق حممها الليزرية على البشر والسيارات فتحول كل شيء إلى رماد..

من الواضح أن سبيلبيرغ قد استفاد كثيرا من آخر ما توصلت له فنون التكنولوجيا البصرية الكمبيوترية في صناعة الصورة الخارقة، والأصوات الجديدة، ولكن ما فائدة أن يلبّس لنا سبيلبرغ عام ٢٠٠٤ مثلا ببدلة من طراز ١٨٩٨ ؟

بقي أن أشير إلى الدور الرئيسي للنجم توم كروز القادم من تجارب مهمة في الأداء، لا سيما مع فيلم " آخر الساموراي " فقد بدا هنا مقيدا بما يمليه على المخرج وفي دوره المحدود لإنقاذ ابنته، ولكن ما فعله فيما بعد لإنقاذ البشرية لا يتناسب مع طبيعة تجربته كسائق رافعة حاويات في ميناء، ولا أدري لم اختاره مطلقا أيضا لكي ينتبه إلى أبنائه من جديد، ولكي ينمو الحب بينهم في زمن الخوف، أما الطفلة داكوتا فلديها رصيد محترم من الأداء في أفلام رعب وتشويق سابقة، ولم يتح لها سبيلبيرغ هنا الكثير لتعبر عنه، فقد بدت خائفة طيلة الوقت أو منتظرة للمجهول دون أن ندري السبب !

ولكن معظم العناصر الأخرى هي من المجاميع الضخمة التي استطاع المخرج أن يتحكم بها ويقودها إلى اللقطات المطلوبة، والتي بينت ضخامة الإنتاج والهستيريا العامة للبشر يوم الحشر...، كما أن جماليات التصوير قد ظهرت أيضا في الكثير من المشاهد، ولكن يظل هذا العمل بعد كل ما ذكرت علامة فارقة في سيرة سبيلبيرغ بما فيه من سلبيات وإيجابيات معا.

كاريكاتير

بريشة: ناصر الجعفري



عبد عون الروضان

يكتب «زائية الوجد» بين بغداد وعمان


قراءة: هدية حسين

رجل عراقي يخشى الانزلاق.. يسير دائماً على الصراط المستقيم، حتى في مشاويره اليومية يتعمد السير على الدرجات، مبتعداً عن الطريق الذي يهبط بانكسار حاد.. الرجل في عمان.. الوقت غروباً حزين ومحفوف بأشجار حزينة «أشجار سرو على الأغلب» تذكّر الرجل بأشجار كان رآها قبل أكثر من عشرين عاماً في برلين، في مساءات حزينة ايضاً.



مساءاته حزينة دائماً، حتى لكأنه يشاهد نثار رمادها على العمارات الشاهقة واعمدة النور والسيارات والمارة.. مساءاته تشبهه تماماً.. تذكّره بأبيه المتوحد مع نفسه والذي قلما يضحك.. مساءاته حزن متوارث تذكيه الحروب الطاحنة كلما خمد، تلك الحروب التي دارت رحاها من أقصى شمال الوطن الى اقصى جنوبه، حيث الارض البكر تشوهها الخنادق والسواتر والمدافع والمواضع العسكرية والصواريخ والقاذفات وكل ما جاءت به افكار رجالات الحروب.. فيما الجنود منفذون لا يدركون وهم يضغطون على الزر اية نار يشعلون في قلوب الامهات.. هم ايضاً مشاريع موت من الطرف الآخر، مكرهون على ما يفعلون، وعلى الجانبين المتحاربين يسقط من يسقط، ويؤسر من يؤسر.. والاسير ليس له ثمة حقوق كما تؤكد الوثائق.. سيطاف بهم في الشوارع بسيارات مكشوفة، لا يعرفون مصيرهم، ينظرون بحيادية الى المتفرجين وقد لا يضمرون أية نوايا سيئة تجاه الآخرين.. هم أيضاً ضحايا جيء بهم من المدارس والبيوت واحضان الامهات والزوجات وحملوهم إلى الحدود «يكفنونهم بالخاكي والأحذية السوداء الثقيلة، ويعطونهم البنادق ويوزعونهم على الأصناف، تأخذهم السيارات العسكرية الضخمة، تسير وهي تهتز بحمولتها من الخاكي الملتصق بالأجساد الفتية.. وتلقي بهم عند هذا الحزام الناقل أو ذاك.. يقولون لهم بضع كلمات، هم لا يفهمون منها شيئاً ولكنهم يهزون رؤوسهم بالإيجاب، وهم يفكرون ربما بالأم التي تركوها في البيت.. ينظر الواحد في عيني الآخر فلا يبصر شيئاً سوى حفر سوداء معتمة ورموش تخفق باستمرار مضطرب وابتسامات باهتة حول الشفاه. يغامر احدهم الاكثر شجاعة فيفرد قامته في حوض السيارة المضطرب.. ينظر بعيداً.. بعيداً.. لا شيء سوى الرمل الاحمر.. ولا شيء سوى الارض والمرتفعات الصغيرة هنا وهناك.. يحس كل واحد منهم بعبثية كل

شيء.. كيف يحدث هذا؟ ما شأنه هو بالحرب؟» ص١٣-١٤.

❖❖❖

هذا هو الوجـه الأول الظاهر من الحرب كما يصوره عبد عون الروضان في روايته «زائية الوجد» اما الوجوه الاخرى الأكثر وجعاً فسيدخلنا عالمها بهدوء حزين يشبه هدوء مساءاته التي يحشوها بذكريات الحروب والتي يحمل ندوبها اينما ذهب.. وبذكريات الفقد الذي عاناه من بغداد الى عمان، ذلك الفقد الذي ادمنه حتى لكأنه يخشى على قلبه من الفراغ ان ورد على خاطر الحزن ان يرحل.. الاب حزين في زائية الوجد، والأم ربة حزن، والحزن متوارث، اطالت عمره الحروب.. الابن طالت قامته وكبرت احلامه فراودته الحرب عن نفسه.. استدعوه في ليلة طويلة وثقيلة الوقع، ولا راد لمن استدعاه.. وعد عائلته بأن يتصل بهم ويطمئنهم من هناك، لكن صوتاً آخر هو الذي اتصل من مركز الشرطة، ونداءات مراكز الشرطة ايام الحرب مثل نعيق البوم او الغراب «الخوف من مركز الشرطة شيء غريزي، لكن خوفي كان بلا حدود.. جبلاً جثم على صدري.. قطع انفاسي، وجدتني فجأة اغرق في بحر من الخوف.. لماذا تطلبني الشرطة بالتلفون؟ الشرطة لا يطلبون الناس بالتلفون ليحققوا معهم، او ليسألوهم رأيهم في آخر التطورات الدولية، أو ليناقشوهم في أمور نزع السلاح او حظر التجارب النووية، او وضع الأسس الكفيلة بوقف الحرب الدائرة منذ ست سنوات عجاف، أو ليسألوهم عن اوضاعهم المعيشية او الصحية، او ليقدموا لهم جائزة أو هدية، ليس هناك شيء من هذا في كل مراكز الشرطة في العالم.. الشرطة تشفط من تريد من غير سؤال، تستطيع ان تمحو أثره من الوجود اذا شاءت.. أما ان يتصلوا عبر التلفون فتلك هي الكارثة» ص٢٨-٢٩.

هل تتذكرون رقصة زوربا؟ ذلك ما حدث لإحدى الأمهات وهي تمشي وراء جنازة ولدها العائد من الحدود الملتهبة ملفوفاً بالعلم.. هي امرأة لا تقرأ ولا تكتب ولا تعرف عن زوربا اي شيء.. الا انها ترقص في موكب الجنازة رقصة الوداع الاخير «ترقص بإيقاع زوربوي مدهش، تدور حول نفسها وقد شدت عباءتها حول وسطها غير عابئة بأحد.. كانت منفصلة عن العالم بكل تأكيد، تعيش لحظات تجل من نوع خاص، توحد مع الذات بعيداً عن كل المحسوسات.. هل سمعت هذه المرأة بزوربا؟ كان انطوني كوين الذي جسد شخصية زوربا سيحسدها بكل تأكيد، سيبكي لها دون ريب رغم ان زوربا لم يبك قط.. كان حزنه يمتزج بفرح من نوع خاص، هي الاخرى لم تكن تبكي، كانت ترقص بحماس منقطع النظير تحت تأثير ايقاع الطبل الذي له دور كبير في تصعيد هذا الموقف حتى الذروة» ص٣١.

هذا نوع من الأمهات رأيناه في الحرب، وما أكثرهن، وما تزال المطحنة تواصل عملها بكل جد، وعبد عون الروضان الذي فقد ولده في الحرب ثم تلاه فقد ابنته، يمضي في «زائية الوجد» على مهل، ينزف دموعه بصمت وهو يغزل حزنه بأنامل فيها من الابداع قدر ما فيها من الحزن الذي يعيش تحت جلده منذ ثمانينيات القرن الماضي.

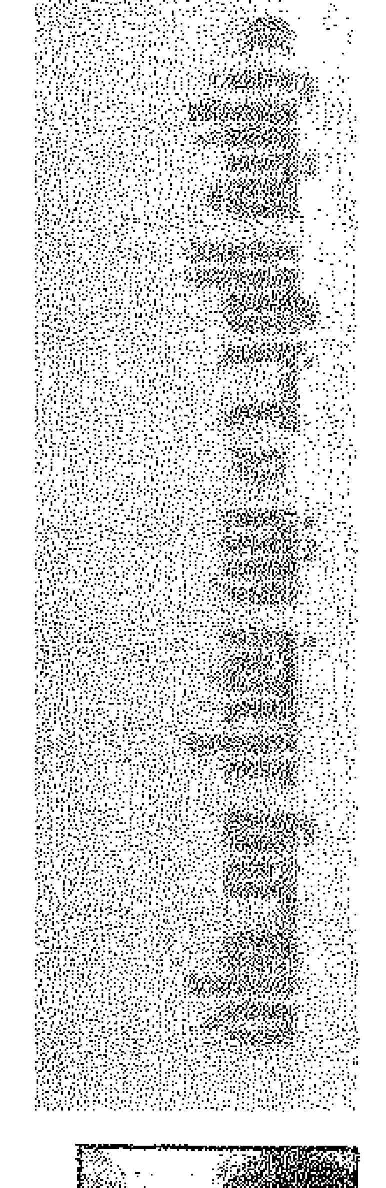
حتى افراح الزواج صارت تقام على ارث الاحزان، فهذه واحدة قُتل زوجها في الحرب ولها منه ولد، تزوجت اخاه.. وقد يأتي الزوج فيما بعد كما حدث في كثير من الاحيان ويتضح انه كان اسيراً او مفقوداً، لكن الاخ تزوج المرأة التي كانت يوماً زوجة اخيه، اما طمعاً بالسيارة او المنحة التي تأخذها الزوجة او من اجل ولدها لكي لا تتزوج بغريب.

السيارات العسكرية – اثناء الحرب – تدرج في الشوارع والدروب، تأخذ الشباب وتهتز كأنها تعرف المصائر، خصوصاً وان اللافتات السود المكتوبة بالخط الاصفر تواجهك اينما ذهبت، في الشوارع والساحات والازقة وابواب البيوت.. كل بيت له حصة من الحزن والبكاء واللافتات، وقد هطل الحزن على بيت «الزين» حين عاد ملفوفاً بالعلم.. اما اخته «الاميرة» فقد كظمت حزنها داخل جسدها وراحت تنظر بحيادية الى المشهد «كأن الأمر لا يعنيها أو كأنها تشهد شريطاً سينمائياً امام عينيها بحياد تام.. حاولت النسوة استدراجها الى مربع البكاء حتى تتفس عما في صدرها، وحتى تسرّب شيئاً من هول المفاجأة، لكنها كانت عنيدة، لم تستجب لأية إغراءات للبكاء.. كانت محايدة بدرجة تدعو الى الدهشة» ص٤٣. ما الذي حدث لها؟ ولماذا لاذت بنفسها وذهبت صوب غرفتها بكل صمت؟ ثم ارتدت الثوب الاسود وخرجت ولما تزل على حالها. الأم تصرخ بها بينما هي «لم تختلج عضلة في وجهها.. مارست حيادها المتعسف حتى اقصى حد» ولكن ما ان فتح التابوت والفت نظرة على الوجه الهادئ حتى راحت في بكاء هستيري كما لو ان بركاناً كان خامداً منذ دهر ثم وجد ثغرة للثورة.

❖❖❖

زائية الوجد حكاية من آلاف الحكايا المتشابهات في الاحزان والمتماثلات في المصائر، الراصدات ليوميات الحزن العراقي المتوارث، والذي ينبت اول ما ينبت في بيوت الفقراء.. والى تلك البيوت يأخذنا عبد عون الروضان، الى قريته في جنوب العراق.. البيوت التي توارثت فقرها منذ مئات السنين «كانت البيوت يومها بحيطان عارية، يكشّر فيها الطابوق عن أنيابه المتآكلة.. الفراغ بين الطابوقة والطابوقة، بين الساف والساف مثل كهف غائر، قد يذهب الى الجهة الاخرى من الجدار، وقد ينفتح على الغرفة المجاورة او على الجيران.. وكانت الحيطان مأهولة بالعقارب من مختلف الاعمار والاحجام.. كانت السقوف من الاعمدة والبواري، وكانت مستعمرات للحيّات الصغيرة والكبيرة، كنا نشاهدها ترمقنا بعيونها الخرزية المدورة المغرقة بالكحل، تخرج الينا ألسنتها وهي تلتف حول نفسها وتتمدد» ص٥٤-٥٥.

ومن تلك البيوت خرج الاب هو وأولاده، نزح الى بغداد مثل الاف العوائل



التي كانت تعاني الفقر والقهر وظلم الاقطاع.. كبر الاولاد بأحلام لا تشبه احلام الحروب التي كانت لهم بالمرصاد لتغير فيما بعد خارطة الوطن وتعبث بمقدراته.. وربما كانت تسخر من تلك الاحلام في غفلة من النفوس المنضوية داخل بيوتها.

من الصعب جداً ان يكتب المرء فاجعته، ومن الصعب ايضاً ان نقرأ عملاً يحكي هذه الفاجعة عندما نكون على دراية بها، بل احد شهودها، وهكذا كان الامر مع الكاتب - عبد عون الروضان.. ومعي.. كنت اعرف زيدون - الزين - واخته - الاميرة، والعائلة كلها ولذلك لم امنع نفسي من التذكر الجارح.. كل سطر يعيدني اليهم هناك في بغداد.. الى تلك الأيام المشحونة بالتوتر على كل ابن او اخ يذهب الى الجبهة.. الى ايام العزاء والحزن المتواصل وموت «الاميرة» التي كانت تكظم حزنها فعرّش في جسدها مرضاً واكل خلاياها قبل ايام من موعد زفافها.. يا لهذا الرجل الذي قدّر له بعد سنوات ان يكتب فاجعته دون ان يفقد خيوط اللعبة الفنية لروايته.. لم تأخذه الاحزان ليشط عنها.. لقد جاءت «زائية الوجد» محملة بالأوجاع ومحافظة على نسقها الفني.. انها كما يقول عبدالستار ناصر «رواية تتناسل مع كربلائيات العراق حيث الاحزان التي لا حدود لها، وكاتبها عاش اكثر ساعاتها وجعاً واطول ايامها هلعاً ورعباً دون ان يتباهى بما جرى، بل تماهى مع آلامه حتى صار بعضاً منها» وهي كما يؤكد ناجح المعموري «رواية متفجرة بالدراما والوجع مثلما هي اسطورة حياة جمعية قاومت الابادة والقدرية في آن، تمكن الروائي عبد عون الروضان عبرها من تسجيل تفاصيل المأساة الإنسانية وبشعرية عالية وصفت بالتفاصيل والاسطورة من اجل ايقاع محتدم مشحون بالحزن امسك بالمتلقي حتى اللحظة الاخيرة».

❖❖❖

في الازمات يظهر المتنفعون، يغدون اصحاب امبراطوريات استثمارية، فما دامت ماكنة الحروب تعمل بهمة يعمل هؤلاء بنشاط يوازي همتها.. وها هم العسكريون ذوو الرتب العالية يستثمرون على طريقتهم الخاصة، ولهم ضحاياهم من الجنود «البعض يتنازل عن راتبه الشهري لنائب الضابط لقاء اجازة اسبوع او عشرة ايام، والبعض يقدم خدمات لوحدته العسكرية ضمن اختصاصه، مواد كهربائية او انشائية او صحية او مكتبية او ما يتعلق بالسيارات او اي شيء آخر.. البعض يعمل في بيت الضابط الذي يبنيه في بغداد، بناءً او حداداً او نجاراً او عامل تأسيسات كهربائية او صحية.. او يعمل في مزارع كبار الضباط او حقول الدواجن التابعة لهم أو بحيرات الاسماك.. البعض بنى بيتاً للضابط من الأساس حتى المفتاح، وجهزه آخر بغرفة النوم والاستقبال والطعام.. وثالث بما يحتاج اليه، الثلاجة والمجمدة والتلفزيون ومكيف الهواء.. آخر اشترى سيارة للضابط او اعاره سيارته يستعملها لمصلحته.. هؤلاء كانوا ينعمون بحياة مدنية هانئة دون ملاحقة من رجال الانضباط العسكري او مفارز الحزب عبر سلسلة من الاجازات المفتوحة» ص١٠١.

وخارج نطاق العسكرية هناك مستثمرون امتدت استثماراتهم الى المقابر بعد ان طالت كل شيء، فما دامت تجارة الموت رائجة فقد صارت له حصص في مكاتب الدفن المنتشرة في امبراطورية وادي السلام.

❖❖❖

قدمت الرواية اكثر من بطل.. الأب وهو يقص فاجعته.. الأم التي أحست بالخطر قبل وقوعه.. الأخت التي استعصت عليها الدموع فانحبست ثم انفجرت بشكل هستيري.. الزين الذي رفض الهروب من الحرب كان بطلاً في حياته وبعد موته، بل حتى اثناء ما كان مسجى على دكة الغسيل وهو يصوب نظرة الى الأب كما لو أنه يلقي عليه النظرة الاخيرة قبل الوداع.. الاماكن هي الاخرى زاحمت الابطال في افعالها وتأثيرها، نقاط الحراسة، مراكز الشرطة، الهاربون عبر طريبيل الى عمان ومنها الى المنافي عبر مفوضية الأمم المتحدة.. مقهى السنترال في وسط البلد.. المدن التي تقيم مهرجانات الحزن كل عام في العراق بينما يترصدها «الذئب» اللابد في ظلام الليل.. الذئب الذي اكل يوسف من قبل والذي يتناسل مرة على شكل عقرب ومرة على شكل افعى في بيوت الفقراء، وثالثة يأتي على هيئة صاروخ او رصاص او شظايا او اعدامات بسبب الهروب او «التخاذل».. الذئب الذي يختبئ منذ الازل بين طيات الجبال او على قممها، في الكهوف او في ظلمة الازقة، هناك على الدوام ذئب حقيقي يترصدنا كما يقول عبد عون الروضان.. وهو ذاته الذئب الذي ترصد الزين واختطفه مسلحاً بقانون الحرب التي ذهب اليها المهندس والطبيب والمدرس وكل صاحب شهادة عليا، صاروا جميعاً تحت رحمة عريف لا يحمل سوى الشهادة الابتدائية.

يا لتلك الحرب المجنونة التي اكلت الاخضر واليابس ولم تشبع بعد.. ويا لهذا الرجل الذي فقد اثنين من ابنائه في عام واحد، كيف يكتب الفاجعة الشخصية بين بغداد وعمان بكل هذا الوجد المشحون بالأمل، ويمزج همه بهم الوطن.. يقول جاسم عاصي «زائية الوجد نص روائي تداخل فيه الذاتي مع الموضوعي باتجاه منحى الوجد والبوح الصوفي الخالص والصافي عبر اتحاد الذات مع الذات الحميمية والقريبة، ذلك تجسّد من خلال قدرة السارد على الاضمار والكشف فيما هو ماثل من تراجيديا الحرب».

اخيراً نقول: ان زائية الوجد وثيقة انسانية تكشف بشاعة الحرب وما تخلفه في النفوس، وبشاعة مروجي الحروب عبر الازمنة المريعة من تاريخ البشرية، وهي صرخة ضد كل اشكال الممارسات اللاانسانية التي ترتكب لإبادة الجنس البشري.

❖ زائية الوجد - رواية ٢٠٠٤

الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر

المؤلف: عبد عون الروضان

جرس إنذار

الشعوذة العربية!

ليلى الأطرش

هل العرب حائرون بين الخرافة والعلم، يحملون موروث الأساطير وقوى الغيب والجن ويدخلون معها وبها إلى القرن الحادي والعشرين؟

الجواب لا يحتمل التفنيد، فقد أكدت دراسة حول أثر الغيبيات في الفكر العربي الحديث، أن شعوبنا تنفق سنويا على الشعوذة والسحر أكثر من خمسة مليارات دولار!

وإذا أخذنا بالاعتبار أن ما خفي كان أعظم، وأضفنا إليه أثمان كتب الأبراج وتكاليف برامج التلفزيون التي تقرأ الطالع والحظ لمشاهديها أدركنا هول ما يستنفده العرب على التهويم في عوالم الغيب ومحاولة سبر خفاياها، مليارات يمكنها أن تقيل عثرات شعوب عربية تعاني الفقر المدقع.

ما زالت أغلبية في شعوب عربية تعتقد أنه يمكن للأشخاص الطيران ليلا، والانتقال من بلد إلى آخر ثم العودة، ونصدق قدرة السحرة على سخط البشر وتحويلهم إلى حيوانات، وعلى تفريق أو جمع الأحبة، وحجب القدرة الجنسية، والزواج بين الإنس والجان.

ظل الاعتقاد أن السحر والشعوذة ظاهرة مرتبطة بالمجتمعات المتخلفة، لأنها تتغذى بالفقر والجهل، أو يلجأ إليها سكان البيئات الجغرافية القاسية كالصحارى يفسرون بها وحشة ظلامها وتوحدها، وعنف تقلباتها، وحفيف ترامبها ونأيها، وغدر رمالها وسكانها.

ولكن ما حدث في الجزائر العاصمة يؤكد أن العلم أضعف من الموروث، وأن المتاجرة بأوهام الناس والجشع أكبر منهما معا، فقد تحول بعض الأطباء الكبار إلى رقاة يمارسون علاج مرضاهم بالرقية والحجامة وطب الأعشاب، وتخلوا عما تعلموه في كلياتهم، بل تحدوا صروح الطبابة بالعلم والمعرفة حين أقاموا عيادات الرقية أمام أكبر مستشفيات العاصمة الجزائرية، وأخذوا ينصحون ذوي الأمراض المستعصية بزيارة عيادات الرقية والمداواة بتلاوة الآيات القرآنية، مستغلين الشعور الجمعي الذي يخلط الدين بالأساطير.

الأطباء استغلوا تنامي الشعور الديني بعد ظروف الجزائر وسطوة بعض الحركات الإسلامية الأصولية هناك، ورغم أن الرقية متفق عليها دينيا وكذلك الحسد، إلا أن الدين كذلك يحض على المعرفة والعلم والبحث وتسخير العقل والعلوم لخدمة الناس، ولهذا لا بد من التدخل بالعقاقير والجراحة والأشعة والعلاج الكيماوي ليشفى المرضى، وكله بأمر الله.

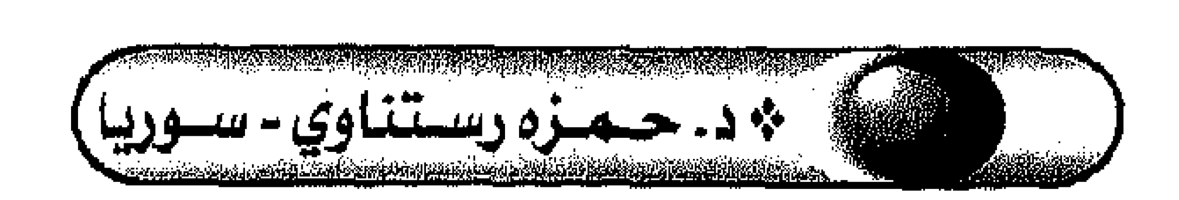
يختلط الفهم الديني عند العامة عادة بالأساطير، ولهذا نجد ذلك التشابه عند بعض الشعوب حول أساطيرها ودياناتها لأن العقل البشري يفسر ظواهر الكون بالفطرة الإنسانية فتتشابه معتقداته غير السماوية، ويتشابه التفسير حين يتصدى له عقل غير عالم أو دارس للنص.

يرى جوزيف كامبل في كتابه الشهير "قوة الأسطورة" أن العلم والميثولوجيا "علم الأساطير" لا يتصارعان، بل وقفا بالعالم كله في زحفهما معا على سطح مشترك إلى حافة هاوية، فالعلم يغزو مجالات كانت الأساطير قد تحدثت عن نشوئها فقلب الفكر المحيط بها، أو وقف مثل الأساطير عاجزا عن تفسيرها، كماهية كثير من ظواهر الطبيعة، ولعل أصغرها حجماً وأكثرها تعقيدا الذرة، ثم الطاقة المكونة لكل الأشياء. ولعل هذا يفسر نجاح وإقبال الناس على الفكر الذي يخلط العلم بالأسطورة كسلسلة "حرب النجوم" حيث كانت قاعات السينما الغربية تضج بالتصفيق حين يقول البطل لمساعده " أغلق جهاز الكومبيوتر واتبع مشاعرك، ثق بمشاعرك، أغلق الآلة واعمل بنفسك". ثم هناك "كوكب القرود" و"نفق الزمان" وغيرها من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية التي أقبل الشباب عليها في عقود مختلفة، ليس فقط لبراعة إنتاجها وقوة حبكتها، بل لأنها رومانسية حديثة تقدم صورة "البطل" وتذكر الناس بالمثالية والإيثار ورفض الأنانية في زمن علمي استهلاكي. وهو أيضا يفسر إقبال كثير من شباب الغرب على الإسلام الصوفي أو النرفانا البوذية، ويمارسون اليوغا لأنها تعالج الأحزان في عالم يضج بالألم والخطيئة.

مفترق الطرق بين العلم والخرافة يتطلب وعيا وسطيا بالدين يطلق روح البحث ويشجع العلم ويهدم الحد الفاصل بين الوعي بالدين وشرك الأساطير والموروث الشعبي.

السيرة الشعرية والبحث عن مواقع الذات

قراءة في مجموعة الشاعر أديب حسن محمد " ملك العراء "



❖ د. حمزه رستناوي - سوريا

لابد للقصيدة من ناظم أو قانون يضبط حركتها الداخلية والمسارات المتوازية المتقاطعة فيها، ويبدو أن الحفاظ على هكذا ناظم يضحي أكثر صعوبة في القصائد الطويلة، مما يضطر الشاعر إلى عدة وسائل لتحقيق ذلك، منها اعتماد البنية المقطعية، والاتكاء على لازمة معينة ذات زخم شعري تكون بمثابة عبارة أرميّة مولّدة للمعنى، أو يلجأ إلى توظيف إيقاعي محكم القافية وفق تقنيات قد يكون التدوير أبرزها، ولكن كل هذه الوسائل المستخدمة تغدو قليلة الإقناع من دون وجود نفس شعري بنكهة خاصة يتميز الشاعر بها عن أقرانه، ويعطي للقصيدة الطويلة تمييزاً لها مقابل القصائد الأخرى لذات الشاعر، وكذلك دون وجود خيط سري يربط الموضوع المتناول، ويعمل على تصعيده دراميا وبذلك يشدنا إلى حالة من القلق الوجودي الضروري لاستمتاعنا بالنص الشعري.



تنمو القصيدة الديوان " ملك العراء " للشاعر أديب حسن محمد من خلال علاقة توافقية بين عناصرها معتمدة التصوّر الخطي للزمن، حيث تتحكم سيرة حياة الشاعر " الواقعية " بسيرة حياة القصيدة " الشعرية " بحيث تتماهى القصيدة في الشاعر، والشاعر في القصيدة، فتغدو القصيدة بمثابة سيرة شعرية توثّق انتماءها للواقع المحسوس، ولكنها ما إن تلامسه حتى تغادره إلى مملكة الشعر والرؤيا، وسأعمد إلى انتقاء مقاطع من نسيج القصيدة لتبيان ذلك ملتزماً بالترتيب الداخلي للقصيدة:

أولاً: يروى بأني لم أكن
وبأن والدتي قضت
في الهم أشهرها العجاف

ينفي المقبوس السابق على المستوى الظاهر أي وجود للكينونه قبل الحمل والولادة، فالحياة تبدؤها الصرخة الأولى عقب الولادة، والنزول الآدمي إلى مملكة الأرض والخطيئة، وهذا يناسب ظاهر الحدث " الولادة ". ولكن الكلمة الأولى في الجملة " يروي " تتفتق لنا عن انتماء الحدث إلى نسق رؤيوي غير واقعي، ويؤكد ذلك بأن الحمل السابق لهذه الولادة، لم يكن مثل غيره من الحمول، بل هو حمل صعب تلازمه المشقة، حمل يليق بالأنبياء والأولياء. ولا تخفى الإحالة القرآنية لكلمة " عجاف " إلى قصة النبي يوسف وتفسيره لرؤيا الملك.

إن الجملة الأولى " يروى بأني لم أكن " سوف تتكرر في القصيدة ثلاث مرات بنفس الصفة، وثلاث مرات تالية لها بصيغة الجمع للفعل يرى " يروون أني لم أكن يروون أني بابك السريّ يروون أني غابرٌ " بحيث تصبح هذه الجملة لازمة شعرية مولّدة للمعنى، يفتتح الشاعر بها مقاطع القصيدة . إن جملة " يروي بأني لم أكن " ستؤول في النهاية إلى " يروون أني غابر" فالخاص يتحول إلى عام هنا مما يتناسب مع النموذج الرؤيوي الذي تقدمه القصيدة. ونتجاوز ذلك إلى المقطع ما قبل الأخير:

يروون أني غابر

إني المعري في أساه
وأحس أن حديقة
كانت ستجهش في عزاي (ص٥٨)

بالمقارنة مع المقبوس الأول نلاحظ:

يروي   يروون
فالخاص يتحول إلى عام
لم أكن   غابر

فالعدم يتحول إلى وجود قديم وأسطوري يتخذ من نظرية القدم والحقيقة المحمدية أصلاً له.

لم أكن المعري

فالمعري " القناع " يشارك الشاعر حزنه وأساه فكلاهما قد عاش غريباً، وانتهى وحيداً إلى حيث يطبق العدم بقسوته على روح السلالة، والوجود المتعضي.

وابق احتمالاً خاطراً
وابق على شفة الرواة
وحيد حزنك
يا وحيد

ثانياً: أبصرت أول عتمةٍ
يوم السقوط
من الظلام المرمري
على الحصيرة
مددتها للمشيئة دايةٌ تتوارب

في الصورة السابقة يستخدم الشاعر ظواهر حسية باستثناء كلمة واحدة مجردة هي " المشيئة " وهذا يتوقف مع فعل " السقوط " الذي هو فعل فيزيائي بامتياز، لكنه يخفي تداعياً غيبياً معبراً عنه بسقوط آدم الأول من السماء الجنة إلى الأرض الخطيئة.

و مثلما سقط آدم من الفردوس السماوي، سقط الشاعر " في لحظة الولادة " من الظلام المرمري، الداخل هنا ينعكس موضوعاً، فالفردوس السماوي يستحيل العماء الظلام الذي لا يقبل التحديد فقد روي على لسان النبي محمد:

عندما سئل أين كان ربنا قبل أن يخلق خلقه؟ فقال: كان في عماء بالقصر والمدّ ما فوقه هواء وما تحته هواء.

فالظلام من وجهة نظر الشاعر هو ظلام مرمري أي أنه ظلام رائع، جميل، صلب، وهو بذلك يتجاوز الفردوس السماوي إلى المطلق القبلي، فمما يلفت الانتباه أن فعل الولادة الأرضي المتواضع ترسم ملامحه الداية والحصيرة، ولكن فعل السقوط يكتسب معنى أسطورياً وكونياً هائلاً، ومن هنا تتبدى جمالية الصورة الشعرية القائمة على المفارقة بين فعل السقوط وفعل الولادة، وما كان هذا ليتم لولا المشيئة التي تكفلت بتمديد العتمة الأولى .

ثالثاً: "دركوش" دمعي
خلف باب طفولتي

تحيلنا هذه الصورة زمنياً إلى الطفولة الأولى، طفولة القماط والسرير، وهي صورة حسية ذات إحالة قروية، والدركوش هو السرير الذي تهدهد فيه الأم ابنها.

رابعاً: لما غادرت
" جوليت" هودجها
قرب قصيدة
فتحت لحمص جراحها

عندما تغادر " جوليت " هودجها، تستقبل جروح القصيدة حمص" مدينة الهوادج الخالية "، وكأن جوليت وأخواتها " لبنى وليلى وبثينة وعفراء " عماد اللحظة الهاربة ، وكأننا أمام صوره فنتازية يعيد فيها شكسبير بعث جوليت في مضارب بني حمص؟!!!!!

خامساً: اللاذقية / أن تمد هواء فتنتها
على مد المسافة
بين امرأة تهيئ عرشها
وقصيدة بقيت وحيدة حزنها.

لنتساءل عن المسافة بين المرأة والقصيدة: عن المسافة بين امرأة سعيدة تهيئ عرشها، وبين قصيدة حزينة تجلس فوق سرير وحدتها، إنها مسافة طويلة طويلة، يملؤها هواء البحر وفتنة اللاذقية، فالمكان والحبيبة يتآمران على القصيدة، ويرميان بها نحو بر الجزيرة المنفى، حيث تصب رحلة الزمن المفقود.

سادساً: وأقول" فيصل "
مر بوردتي المغرورة
قرب درب لم يزل يبكي خطاي.

الأفعال الأربعة الواردة في المقطع السابق هي أفعال مضارعة، أي أنها دلت على حدث لم ينته بعد " على إعتبار فعل الأمر هو في الأصل مضارع استُغنيّ معه عن لام الأمر جرياً مع سرعة النطق لحدة الأمر " فالحدث الواقعي جدلاً هو في الماضي، أما الحدث الشعري في الحاضر لم ينته بعد، وبذلك نقع على حقيقة الشعر الذي يؤنسن الأسماء " الدرب يبكي، والوردة مغرورة " ويضارع الأفعال بغية التأثير الانفعالي، والإيحاء باستمرارية الحالة الشعرية، هذه الاستمرارية التي تكتسب حميمية ملفتة بدخول الصديق " فيصل " إلى الفضاء الشعري، ليغدو حامل الفعل الذي غادره الشاعر مخلفاً خطاه على الطريق. إن دخول " فيصل " ضروري لخلخلة الرتابة والنسق الذاتي في القصيدة، وبذلك يمنح الشاعر مرآة يبث لها شكواه عند اكتهال الكلام.

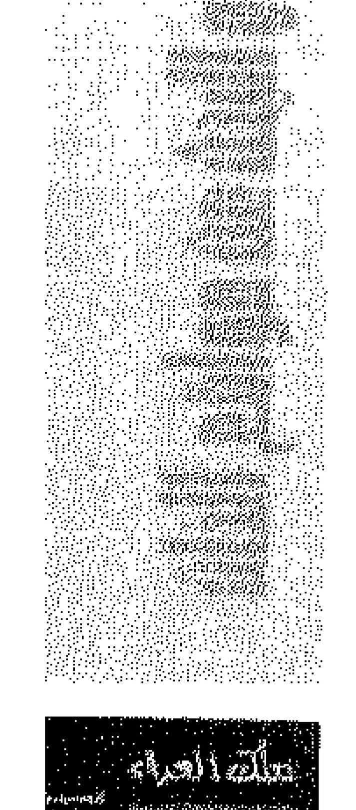
فقصيدة " ملك العراء" هي بمثابة سيرة ذاتية فردية، ولكنها سيرة تكاثرت في مفاصل عديدة لتغدو سيرة ذاتية لجماعة أو شعب، وللوقوف على ذلك لا بأس من ذكر هذين المقبوسين:

طوروس يهجس:
قد يكون بلا وطن
و يعانق الجوديُّ طيرتشردي
و يقوم " دجلة "
من شقائه الخجولة
كي يعمده الشجن (ص٢١)

ترى ما الذي يجمع بين طوروس والجودي ودجلة، وإذا أضفنا إليها نصيبين وكولي وجفجغ والأومرية التي وردت في أماكن أخرى من النص؟!

إننا أمام أسماء أمكنة تنتمي للجغرافيا الكردية، وسواءً كان الضمير في " يكون " يعود على الشاعر أو على طوروس فالمعنى واحد، وهو " غياب الوطن " الذي لم تقم شقائق نعمانه الحمراء إلا خجولة غريقة الشجن، وهي بانتظار تموز الخصب ميثولوجياً، وتموز الهزائم والكوارث حاضراً؟!!!!!

لم تكلمني المسافة
عن جدود
هربوا " التنباك " فوق بغالهم
عبروا الحدود



و بالبنادق
و المؤونة من زبيب
غادروا نحو الجزيرة
تحت خط الفقر

يعود بنا هذا المقطع إلى القرن الماضي وعمليات التهريب عبر الحدود التركية السورية، حيث كان أجداده الأكراد يعبرون الحدود مغامرين بحياتهم، راكبين بغالهم المحملة بالتنباك لقاء ثمن قليل.

يمكننا تلمّس خصائص السيرة الذاتية في قصيدة " ملك العراء " من خلال الوقوف عند الرموز " أسماء الأشخاص والأمكنة " حيث تساهم هذه الرموز في التشكيل العام للبنية الفنية والجمالية للقصيدة.

و يمكننا تصنيفها في خانتين:

الأولى: رموز تنتمي إلى فضاء السيرة الذاتية: اللاذقية حمص جوليت – فيصل.

و الثانية: رموز تنتمي إلى فضاء السيرة الجمعية: طوروس – الجودي دجلة نصيبين كوني جفجغ الأومرية بلند الحيدري المعري كربلاء.

و بالمقارنة نجد غلبة الفضاء الجمعي على الفضاء الذاتي، أي غلبة " القومي " على " الشخصي " رغم قناعتي بعدم القدرة على الفصل بينهما، بل إن الاتصال بينهما ضروري لإظهار رؤية شعرية متكاملة، فالانتماء متعدد الهوايات هو الذي يفرض نفسه في القصيدة مع التركيز على الهوية الكردية باعتبار هذا التركيز آلية تلجأ إليها الجماعات في ظروف الأزمات والتعرض للتهديد، وبذلك يكون استخدام شاعرنا لبلند الحيدري دون سواه من رواة الحداثة الشعرية – قناعاً في القصيدة يخدم هذا السياق.

و أنا بلند الحيدري
تخونه الأوطان
حتى عظمه الكردي
حاول أن يكون مفازة
أو جملة
تعبت من التكرار
حتى غادرت سجن المعاني الممكنات

(ص٣٢)

فالانتماء الكردي لا ينفي الانتماء للحضارة العربية الإسلامية بمفهومها الواسع، فالانتماء حقل متعدد الهويات كما ذكرت، إنه كالحديقة، ولا يخفى ما تتضمنه الحديقة من تنوع نباتي وخضري منسجم وجميل، وهنا تطالعنا اللازمة الثانية في القصيدة وهي " لا شك كنت حديقة كنت حديقة " فكلمة الحديقة تأتي مسبوقة بالفعل الماضي " كنت "، أي أن الاخضرار والتنوع النباتي " الحضاري " هو نتاج تاريخي مرتبط بالفعل " كنت ".

و لكن ماذا جرى للحديقة في بعدها الرمزي؟!

على كل حال النص الذي بين أيدينا " ملك العراء " يحتمل مقاربات متعددة ولكنها لا تتعدى السيرة الذاتية المشحونة انفعاليا.

و إن استخدامه للقناع الشعري الأخر في القصيدة " أبو العلاء المعري"، يكشف لنا فجيعة الاغتراب التي يعيشها الشاعر، فهو لم يأخذ فلسفة المعري وبناءه العقلي، بل استثمره كحالة وجودية ذات طابع تشاؤمي تمليه الكآبة، وبذلك يدخله في النسق العام للقصيدة.

يستخدم الشاعر أديب حسن محمد في قصيدته " ملك العراء " أساليب فنية متعددة يدمجها في أتون القصيدة، كالحوار: **ويقول لي**
والغمّة السوداء فوق كلامه
انت الذي
ويحول شيء بيننا
فأحاول الترداد " لست من الذينَ..."

يعود يمسك كم خوفي: " كنت شيئاً غابراً " (ص ٣٨)

و الاستذكار: **كنتُ المجازَ**
وكان ظلي وارفاً
يوم ارتقيت إلى الظلام (ص ٣٦)

و المونولوج: **لا شك كنت حديقةً**
و إذن... فأين نسيت
خضرتي الأصلية؟ (ص ١١)

و تقوم القصيدة على توازن يجمع المجرد والمحسوس في وظيفة دلالية واضحة، فالشاعر ينطلق من الواقع، ولكنه لا يذوب في المحسوس، ولا يرتهن إلى الواقع بصورة ميكانيكية، بل يعمد إلى خلق طاقة جمالية صورية ولغوية ومجازية متماسكة ذات طابع ابتكاري إلى حد ما. فالصورة الشعرية عنده تكتسب زخمها من ارتباطها فكرياً وشعورياً بالماضي والاغتراب القسري والطابع الرؤيوي للقصيدة " يروي يروون... "

فالقصيدة تحتمل امكانات الأنا المسيطرة، من خلال استخدام الأفعال بصيغة المخاطب غالباً، والأنا المقنّعة بالأخر " يروون " على امتداد النصف الأخير للقصيدة.

أي أن هناك تنامياً درامياً يتمثل الدائرة، يستدعي الكشف عن المجهول في صيغة الكثرة، وبذلك يتحقق فعل الملك كإمكانية واقعة حيث يروي الناس عن ملوكهم، كما جرت العادة، ولكن أي مملكة يقيمها شاعرنا؟!

إنها مملكة تسودها الحبيبة، مملكة تحتفي بالأصدقاء، وانبعاث التاريخ في عراء الأنا المشخص، إنهم أي الأصدقاء – لا يظهرون إلا كوسيلة لتفريغ الشحنات العاطفية، والتحويل اللغوي لأزمات الوجود الجماعي.

إنها مملكة البوح في طوره التمهيدي الملتزم خليلياً:

أيقظت في هلع سلاسل فكرتي ودواري
إذ لم أجد قلبي ولم أجد الهواء محنطاً بجواري
فنهضت عليّ أوقف الكابوس باستنفاري

و في طوره الختامي المندمج في ارتقاء الشاعر نحو السماوات الممكنة، والممكنة فقط خارج أرضون البشر المزيفين المؤدلجين.

وكفاك قنصاً للمواجد
كن سواك
ولا تكل للريح خاتمة النشيد
خض بحر يأسك ظافراً
وابق احتمالا خاطراً
وابق على شفة الرواة
وحيد حزنك... يا وحيد.

مفلح العدوان

التكنومثقف

ثمة سؤال يتكرر في ذهن القائمين على الثقافة والأدب، وهو متعلق بنمط المثقف الذي نريده وسط عواصف التغيير التي تجتاح العالم الآن، تقنيا، ومعلوماتيا، وايديولوجيا، وهذا السؤال يمنح المثقفين العرب فرصة للبحث عن أدوات جديدة لتغيير حالة التكلس التي وصلتها الأمة في السنوات الأخيرة والتي ما زالت تعاني منها بأشكال وأوجه عديدة، لذلك فقد باتت المراجعة الشاملة لواقعنا، ولرؤيتنا لأنفسنا وللعالم من حولنا ضرورة إن أردنا المشاركة في تكوين عوالم المستقبل المبني على تراكمات تسارع الحاضر، في زمن يحكمه ايقاع السرعة بكل نواحيه، ولعل بحث نقطة مثل علاقة الثقافة بالمعلوماتية، مثلا، يجعل لتلك المواجهة مع الذات ايقاع آخر، ويحتاج الى تدقيق أثر، وصراحة أقسى، لتلمس غول تقصيرنا في هذا المجال، ولمعرفة الحقائق التي نواجهها في ذواتنا وفي محيطنا المحلي والعربي، والتي تجعلنا نصمت قليلا، دهشة واحباطا، الأولى استغراب من هذا التراكم العالمي العملي في هذا السياق، بينما الإحباط يتبلور حين نصطدم بواقع اننا حتى الآن نناقش جدوى تلك العلاقة مع المعلوماتية والتكنولوجيا بأدوات وعقليات عثمانية بينما حركة عجلة التغيير حولنا تحتدم حدتها أكثر ونحن نتشاور في فتاوى المشاركة أو المقاطعة، وكأننا نملك الخيار في ان نكون خارج السياق التاريخي لهذه المرحلة، الا اذا ارتأينا الركون الى هوامش النسيان. ولهذا ففتح الحوار لهذا المحور بين النخب الثقافية يتطلب جرأة، ومكاشفة تكون أحيانا عكس الحماس الايديولوجي، والمواقف السياسية، والوجدان الانفعالي، خاصة وأن هذا الموضوع برمته يقع تحت مظلة العولمة التي أضفت لسانها على كل تفاصيل حياتنا من خلال ادواتها التي تعتبر تكنولوجيا المعلومات أهم أذرعها، والثقافة المعولمة اهم أهدافها، وبين الاثنتين لا خيار لنا كمثقفين الا أن نقرأ الحالة قراءة موضوعية، كي نكون في سياقها مناضلين ولكن بأدوات اخرى، وعقليات مختلفة، لإضفاء صفة العالمية الانسانية الشاملة لمختلف الثقافات بدل الانضواء تحت العولمة الأمريكية ذات القطب الواحد، والثقافة الواحدة المهمشة لكل ما عداها.

وهذا الحال الجديد يفرض، بالضرورة، نمطا جديدا من المثقفين الذين لا يشترط فيهم أن يكونوا مهتمين بكبريات السياسة، على نمط سارتر بنقده الملتزم، كما انهم (أقصد المثقفين الجدد) لا يكونون منساقين، أيضا، وراء صغريات السياسة، وما بعد الحداثة، لاننا الآن بحاجة الى مثقف مختلف، ويتماهى مع واقع العصر، وأدواته، هو أقرب الى التكنومثقف، وربما يكون هذا هو نمط المثقف المطلوب اليوم أكثر من اي وقت مضى، لأن عليه ان يكون خبيرا بمعالجة المعلومات الكترونيا، وخبيرا بمعضلات النشر والتوزيع على الشبكة، وخبيرا بالاختزالات وبالتقنيات التي تخص الصورة التي صارت هي الأخرى واحدة من اهم عناصر التأثير والتواصل، انه المثقف الخبير بأسرار الآلة وفي الوقت نفسه الخبير بمعالجة ثقافته عبرها، ولأننا وصلنا الى معرفة كل هذه المعطيات، صار لا بد من البوح بالحاجة لمراجعة شاملة، مع الاعتراف بأنه علينا تغيير نمط تفكيرنا بكيفية تمرير ثقافتنا، وهويتنا، من خلال أدوات حديثة، وبواسطة نمط آخر من المثقفين القادرين على التعبير عنا بلغة، وبأدوات العصر، هذا إذا كنا نريد أن نكون صادقين مع أنفسنا ولكي يكون لدينا فرصة في ايجاد دور نقدمه في بنيان العالم الحديث.

meflehaladwan@yahoo.com

الحروف!!

• عبدالحميد شكيل - الجزائر

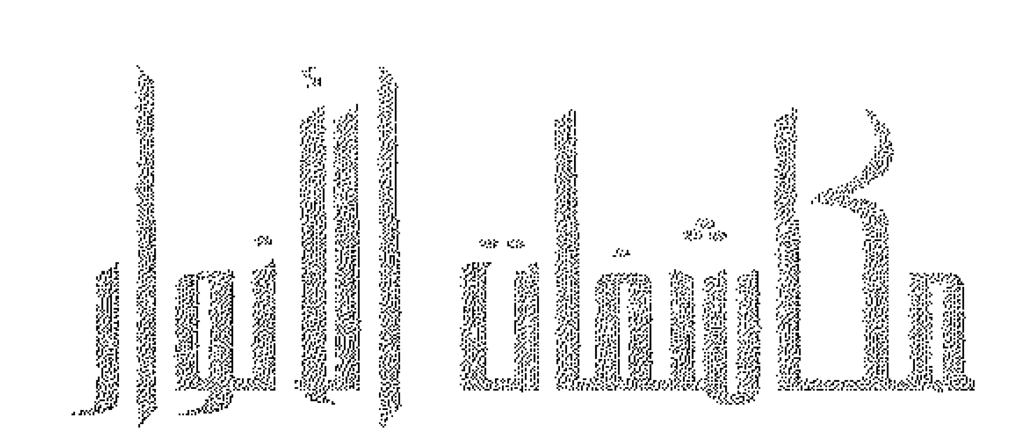
«الحروف أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون» (ابن عربي)

الى أين تمضي بنا الدندنات؟
وهذي البلاد الجميلة،
تنسى مواعيدها..
وتذهب الى زمن لا يجيء؟
وتزعم ما لا يكون..
هل نقتفي الخطو البليد؟
هل نهبط سلم الشهداء،
ونمشي على ظلهم؟
تسبقنا الأمنيات،
والقول المفصح،
والمدن التي لم يطلها الخيال..
أم أننا نكتفي بالقول المنمق؟
والشروح التي لم تعد مجدية..
ونسهب في القول الذي لم يعد مرحلة..
ونمضي الى ساحة الشك،
أرض المواعيد،
مباذخ الوقت الذي تعالى في سياقات التخاذل..
أم أننا سننشد الكلام المنجم؟..
الكلام الذي لاذ بارتكاساته..
ونقول: ما بيننا محرقة الوقت،
لغط الهمهمات الخفيضات،
لنا نشوة الوقت لما يضيق الخطاب..
لنا منتجع الماء المهدد..
لنا سيدات الرهن لما يشيخ الرباب..
لنا سطوة القول الذي نلوكه ساعة اليأس..
الرعشات لما تفيء الى مداراتها..
النساء المليحات، وهن يسحبن الرنة الى رذاذاتها.
ننسى المواعيد التي لا تجيء سوى في احتدام اتساقاتها..

كيف نذهب الى ساعة الوقت؟
كيف نغني الكلام الذي باء بالهزء؟
كيف ننشر - بيننا - ما طواه السواد؟
كيف نمر الى جهة القلب الذي تناوشته المراحل؟
اوغلت في تعاريجه ممكنات الوجع..
لنا متسع اللغة..
حمحمات الخيل في انكسارات الظل..
وردة المراثي اذ تذبل في انتكاساتها..
لنا لهجة البحر،
وهذي المرايا التي ناءت بعزلتها..
واستوثقت بالذي مر في خاطر الوهم..
واستطال في انحدار الجهات..
كيف نذهب الى شاهق الوقت؟..
كيف نغري النزول بالصعود؟..
كيف نرمم ما بيننا من تلاوين المحبة؟
كيف نطلع من سامق الوجد،
الى زاهي اللغة؟
هل ثمة فتحات لا تضيق بانخراماتها؟
هل ثمة ما يجعل الوقت لا يذهب الى خياناته؟
هل ثمة ما يبهج الروح؟
هل نذهب في سياقات القول المسمى؟
هل نخون الكتابة؟
نسقط في سافل القول المهجن

والكلام الذي لا يضيء فتحات السواد..
أنت مكتسح المراحل،
والذين مروا في انحناءات الصهد،
هل تحلم الوردة وهي تترى؟
هل ثمة ما يخفق بيني وبينك؟
ايها الشاهد على تخرصات اللغة،
اقصد ممكنات البدد..
كيف نمضي الى رواق المحبة؟
أنت محاصر بانكفاءات المسرة،
طقطقات اللغة، وهي تخون أولى
اعتباراتها..
لك التوحد.
لك التجدد..
لك ما يكون ولا يكون..
لك الأغنيات الرشيدات،
وهن يعبرن الى جهة المجاز..
لك اعتبارات اللغة،
وهي تجتاز عصر الولادة الأولى..
لك ما تبقى من دم القصيدة،
وهي تمرق من سموات اليقين..
لك زهو السنبلات..
وهي تطفح بما تبقى من ماء المودة..
لك الذي لك..
أحرس حنينك من المد الجديد..
المدينة ستمضي إلى طوبوغرافية التراب..
المرايا لم تعد مفتتحاً للوضوح البهي..
ما بيننا.. «مسألة اللغة»
عودة الطير الى مشكاة الشغور
أقصد اللغة وهي تخرج من صراطاتها..
وتفيء الى مطلع الفجر..
هل تسكن الظل المواربة؟
أم أنك ستمر الى مشعل الروح،
مندمجاً بالصهيل،
وبالعويل،
وبالذي لم يعد «مسألة النقاش المستفيض»
لك التوحد..
لك التجدد..
لك ما يكون ولا يكون..

آه! من صرامات اللغة..
وقول الذي ماج في ارتعاشات المجرة..
عودة الذين استبسلوا في منافي الرماد،
ومروا الى محتقنات السندباد..
هل تحتويك البلاد؟
هل يصطفيك السواد؟
أم أنك مكتسح بالمراحل،
وبالقول المسمى،
والذين خانوا الكتابة في أولى اختباراتها..
لك التوحد..
لك التجدد..
لك ما يكون ولا يكون..
لك اليقين المستريب..
لك عثرة الوقت،
وزاهي العبارة!
لك ما يكون ولا يكون..
لك التماهي،
لك التسامي،
قول اللغة، وهي تفقد أولى اشاراتها..
لك التوحد..
لك التجدد..
لك ما يكون ولا يكون..
لك التنابذ..
لك التعالق،
وانعطاف الماء في تحوله الجديد..
لك الوردة المثلى!
لك القبلة القصوى!
لك المرايا وهي تخرج من سمتها الطاغي،
وتمضي الى جنة المعدمين..
لك ما يكون ولا يكون..
لك شكل الوقت المدجج..
لك سمت الأغاني،
وهي تتلظى في المزاد..
لك هجرة الأسماء..
لك عثرة السماء، في أولى انكساراتها!
لك التوحد..
لك التجدد..
لك ما يكون ولا يكون..

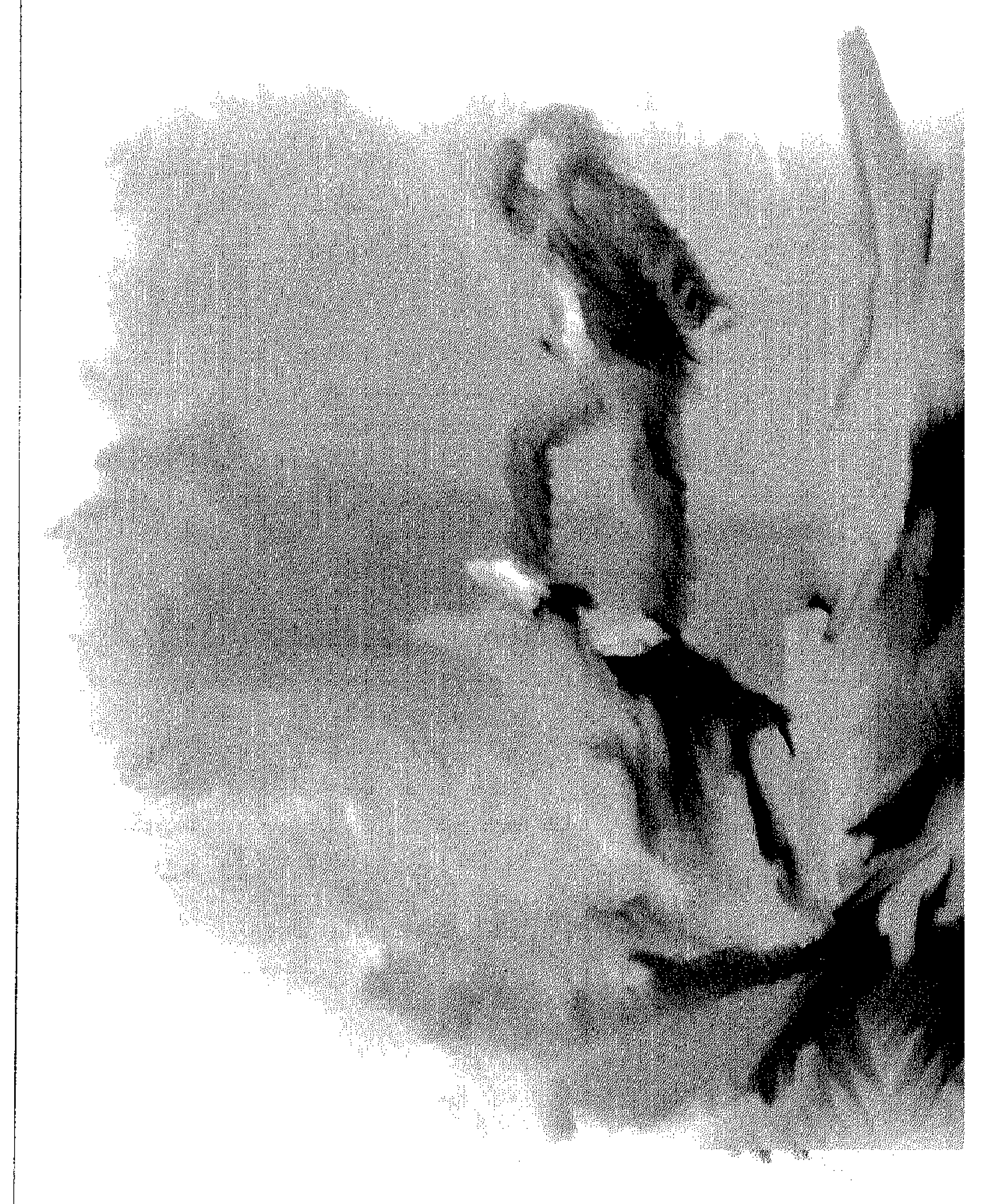


• عصام ترشحاني - سوريا



قال الواقف في سفَر الباطن:
لا تقربْ..
من سفَر الظاهرِ
تَزدد قرباً منها
قال الواقف
بين الوله المجنون
ومريم يَومي
من سمّاك مهب الازهار
او الورقاء..
فقد صدّق حلمي
لن اسرف في عين الاسفار
فأنت كتاب حروف الاقمار
وانت كمال العنبر
في صلوات الوردة
انت الازل المسكر
في بستان النور
وليلكة الدر الأعلى
يا ماء عناقيد العشق
سأدخل برهان مجاليك
لأقرأ في اللوح المبهر
انا اعطيناك بهاء قناديل الكون
وخمر الشرر الاخضر
هل اذكر..
كيف الوجنات
انهمرت بالفل
فغطاني العطر
وكيف الشمس توارت
ثم أشارت
للأرض بأن تصعد..
كنا في تلك اللهفة
من لطف المذهل
في حشر الإشراق
فهل أبصرت الياقوت الغافي
كيف اصابته الصيحة
حين الماء النازف
من جسدينا..
صار زبرجد
هل اذكر..
كيف سلكنا
في شأن النرجس
ما يشهده القلبُ.. ويسجدْ..
كانت حجب من نار
تتدافع بينكِ،
وحجاب.. من ظلمة حلمك يلمع..
كنّا .. قبل حجاب الغيم
ندير كؤوس الوصل،
وفينا النشوة تشردُ
من اعلى اليحموم..
الى بهموت المشهد
ما ابصرهُ..
في ارواح الأفلاك الآن،
يزيح غطاء الأوهام
عن الشعشعة العليا،
في حالينا..
لن أوغل في خدر الذكرى..
فأنا افنى فيما يبقى فيك،
وابقى فيما يفنى..
تلك تأويلي..
فأنا القيتُ

اطفأت من القبلات
اعاصير الزهر..
واحرقت من الحب
رهام اليخضور
وتسبيح الرعشة في الاغصان،
آنست النسيانَ
ليبحث ذاك المستوحشُ
في أصلابك
عن اغربة السّلوى
كيف اصدقُ..
وانا اعرف تيماء الضوء
وعنقاء الميزان..
من كانت تحشدُ
بين الفم وبين الدم..
خيول لذاذات الحُمّى
وشواظ المرجان..
من كانت..
بالزّرقة
تضرب موسيقى عطشي..
وتمسّد حزني بالريحان..
يا معراج النهر،
الى رغبات الشعر وأسمائي
اني منذ،
عماء الموجودات
تجلّيت انا.. في أنتِ..
فكانت مخلوقات الحيرة والرؤيا
كانت بالعصمة تسعى.. بالفاقة والحرقة،
بين الألف وبين الغيْن..
فانتشري في ما شاء الحدس
سلاماً
لامرأة رجّتني
بالإعجاز
وغابت في ظلموت الأين...



على اللجة ثوبي..
وعلى الكلمات رمادي
منذ اغتسل البعد بأوجاعي
كلمت العتمة فيك..
ولم تهدأ..
زمزمة الوجد
ولا أرحام فؤادي
يا سيدتي..
ما خاطبني الشكُّ
وخاصمَ ظلّي..
إلا.. ليخضّب بالجمر سهادي..

اينك مني..
فأنا لا اسمع في الخلوة
غير فَراشك وهو يبسمل بالرحمن
وغير حرير جراحك من ادنى الغربة..
يرمقني..
لن أنزع رائحة الشجر الهيمان..
عن الجسم الناحل
فطيورك كانت..
بالإسراء الباطن تشعلني
قبل بأنك..

حمى في جسد البحر

• أحمد الخطيب

شعر

١- نشيد علوي

الخلوةُ
أوّل حمّى في جسد البحر
وأوّل انسنة للروح

الخلوة
أوّل تأثيث
لضحى مرّ به العاشق
من باب سماء مفتوح.

الخلوةُ نايٌ
يسألُ عنك، ولكن
لا يسأل من أيّ الأسماء أتيتَ
وكيف أتيتَ
وعن أيّ الأشياء اللاتي
في الليل كتبتَ
عن لوح الزمن المبحوح.

يسألُ عنك
ويفتح طاقته العليا
لا من أجل الجسد الطيني
ولكن
من أجل نشيد علوي مسموح.

الخلوة
باب لسماء
مرّ على مفتاح حكايته العاشقُ
فاستأنس بالمعنى الصوفيّ
وطاف على حضرته
شيء ما
في لحظة وجد ما
في أيّ مقام ما
في أي بلاد حولّها العاشق
رؤيا لسكون ما
فيما ظلّ الشعرُ عصياً
يرقب خلوته
من عين فضاء مذبوح

٢- إيقاع الوردة

أنتِ
أم
الفوضى
ترتاح على مائدة العين
أنتِ
أم
الفوضى
لا أرضى
أن أفقد إيقاع الوردة
تحت رنين الكفّين
فأنا
منذ تشكّلت على هيئة روح
طاف بي الغيب على نهدين
من
أجل
بياض
العين.

٣- ورقة توت

حدّثني عطرك يا امرأة
عن لسعة نحل



طاف على ورد العاشق والمنحوت
حدّثني
وتناسى أنّي لا أنحتُ
من سكّر أسمائي
إلا جسداً
غيض به الماءُ على ورقة توت.
حدّثني
واستأنس بي
وأنا لا أكشفُ
سرَّ العاشقِ، إلاّ
حين أودّع نفسي

قرب زجاجته، وأموت

٤- ذات واحدة

أربعة كنّا
نسقي أرض الحيرة
ما يكتبه الواحدُ منا
عن ألوان التيه.

أربعة كنّا
نتقصّى خبراً عن «أيلة»
خبراً ما
عن زمن ما
وينام على حاجتنا
فيما نتعاطى إيقاع «الترفيه»

أربعة كنّا
نستصلح ما أخذته الرحلة
من حيرتنا
حتى تبيضَّ وجوه
أو تسودَّ وجوه!
كلّ منا
يحتلّ البحر
يطوف على ثوب البحر
بأسماء البحر
ويفتح نافذة لعبور النرجس
يقرأ ذاكرة الموج،
وأحلام الناس المنسيين
ويعود إلى غرفته
يحلم أن لا يرجع من موت الموت
كلّ منّا
في يده
سرُّ أبيه.

أربعة كنّا
لا عارض يسحبنا نحو الصمت
ولا يتركنا
حالُ الموج إذا نمنا

كلّ منّا
يتنفس من ذاكرة الآخر
قال البحرُ لنا
إنّ الموج تكسَّر
إذ حاول أن يرسم في لوحته
ما ترسمه الصحبة من فيض التمويه.

حين خرجنا من أرض الحيرة
قالت أيلة
إن البحر الأحمر
علّق في لوح الرحلة ما يكفيه.

هل كنا حقاً أربعة؟
أم كان الواحد منا
يتخيّل ذاتاً واحدة
تستنطق ذاتاً أخرى
في حقل الرحلة،
أم أن الشمس هنا في أيلة
كانت تُسقط ظلّ الملكوت
على وجه التشبيه.

هذا ما لا تعرفه الحكمةُ والأسطورة
عن بحر عمّد شاطئه بالصحبة
حتى من فرط الحيرة في أرض الحيرة
قال السكّان له:
والموج!!
قال لديّ من الصحبة
ما يروي عطشي
إن هبّت ريح الصحراء
على أيلة
- ذات ضحى -
وأنا من ماء الصحبة
في يوم ذي سغبٍ
أرويه!

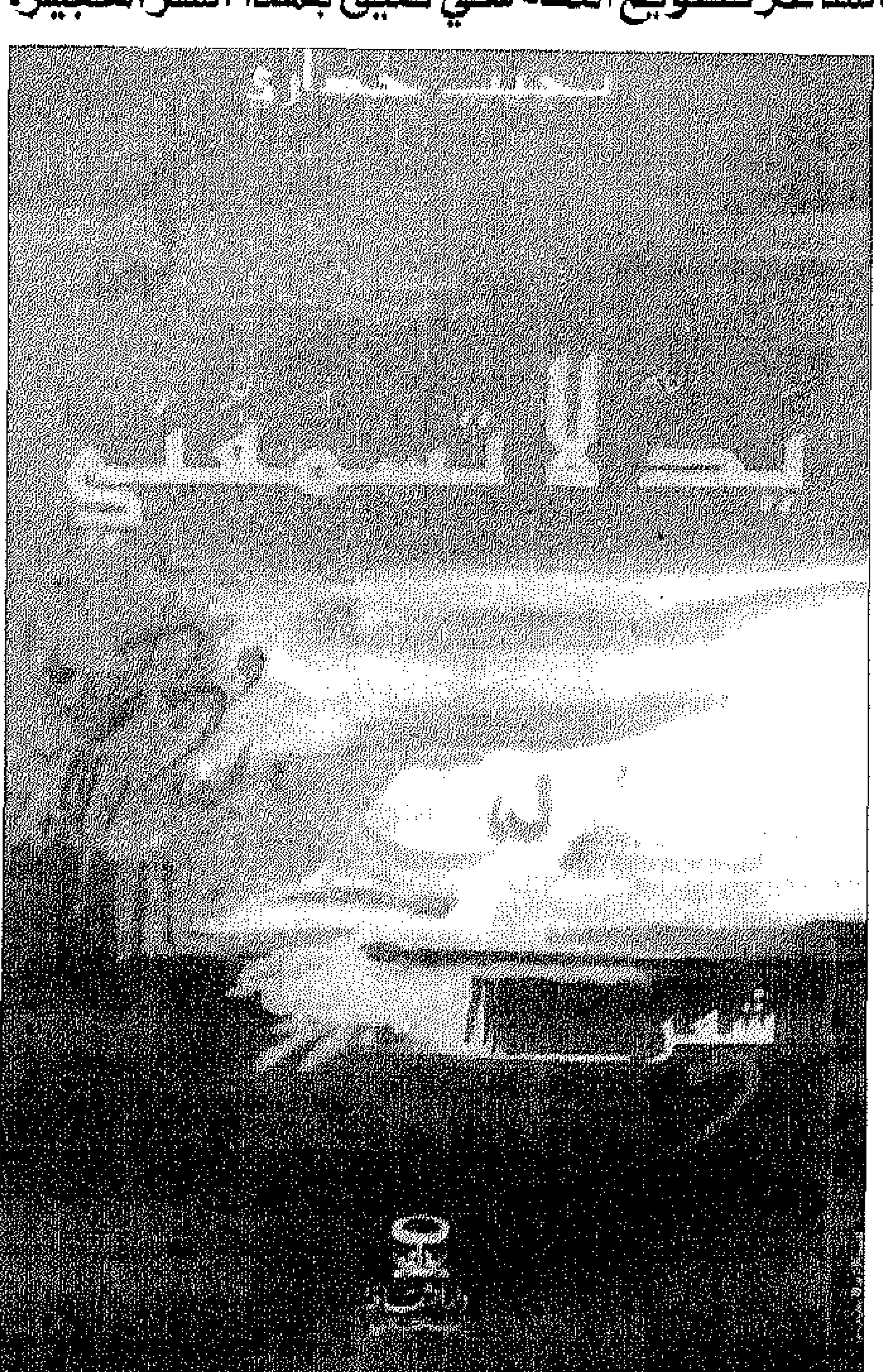
أيلة: من أسماء مدينة العقبة.

مثل رذاذ الخريف..

قـــراءة لديوان "يد لا تســمــعني" للشـــاعـــر نجــيب خـــداري



قد يكون سر الشعر في لا نهائية تجاربه، وفي زئبقية القصيدة التي لا تطمئن إلى حال ولا تستقر على هيئة.. كما أن من مميزات الشاعر تطويع اللغة لكي تليق بهذا السر الكبير.



إلا أن هذا التطويع ليس مرهونا بحذق الشاعر وبمهاراته في اللعب الفني بالكلمات فقط، ولكنه مرهون بما يختزنه من تجارب في المعيش اليومي وفي المقروء أيضا، وفي المتخيل المستشرف. لأن الشعر ليس هندسة استرجاعية لما كان، بل هندسة تضبط ما كان لما يكون.

وفي أصالة التجارب الشعرية تجري اللغة الشعرية بخرير متزن وممهور بحرارة تؤكد انتماء صاحب التجربة إلى موقع خاص من مواقع البوح الشعري لا يروم فيه تشفير اللغة والزجّ بها في متاهات الرموز بل يترك كوة ضوء ينحدر عبرها المتلقي ظافــــرا بكنز الدلالة المغلف بأوراق الاستعارة والمخترق بصبيب الرموز الوهاجة، تلك التي تعطي مفاتيحها لكل عاشق موله بدروب النص ومنعرجاته.

ذلكم هو الشاعر نجيب خداري الذي علمه الحدب على نصوص زملائه الشعراء أن يؤخر نشر نصوصه، وعرفناه في الملحق الثقافي لجريدة العلم كراهب متتبه لمجد نصوص الآخرين من مختلف الأجيال والأعمار، متناسيا مجده الشخصي، وكنا نشفق عليه من هذا الإمعان في الاستتار وراء غابة الشعر والشعراء إلى أن تحرر أخيرا من ربقة الصحافة الأدبية ليتحرر بدوره من "حال تهيب النشر. حال لم تكسبها السنون إلا استقرارا، لتصبح مقاما، هو مقام الهيبة." كما جاء في الكلمة الختامية لديوانه "يد لا تسمعني". الذي جاء إصداره الجريء في حلة أنيقة تحقيقا لرغبة دل عليها المقطع الشعري الذي يزين الغلاف الأخير:

كم أشتهي
أن أطلق صوتي
عاليا
أبعد من جبال الخوف
كم أشتهي
أن أذرف حبي
حتى آخر خفقة
كم أشتهي
أن أغرز هذا الحب
في
صحراء
بلا ضفاف

هذا الاشتهاء الكبير هو عنوان دال على عمق تجربة صاحبها وأصالتها. إذ هناك مؤشران أساسيان يربطان هذا الصوت بالشعر، وهما الرغبة الجامحة في البوح إلى الحد الأقصى كما هو معلن عنها في المقطع الشعري المومأ إليه، وهناك تهيب النشر الذي هو في الحقيقة تقدير وإكبار للحدود التي ينبغي أن تتمثلها أية كتابة شعرية. وهي على كل حال حدود بلا نهاية وأفق مفتوح للتخصيب والتطوير.

وإذا كان الشاعر قد اختار من نصوصه تلك التي كتبها بين سنتي ٢٠٠٣ و ٢٠٠٤، كما جاء في مقالته المضيئة لحيثيات إقدامه على النشر، فإن النصوص السابقة التي نشرها متفرقة قبل هذا

الوقت في الصحف والمجلات، تدّخر بتفاوت مؤكد كل المكونات الشعرية التي تؤهلها لئلا تستبعد من النشر في مجموعة مستقلة. وهذا ما نفسره بالتوجه الفني الذي أخذ يسلكه بعض شعرائنا، ويتمثل في الحرص على استخلاص النصوص المتجانسة التي من شأنها تقديم تجربة فنية متكاملة ليس فقط بالنظر إلى التقارب الزمني الذي يشوب كتابتها ولكن بالنظر أيضا إلى بنائها الفني والأنتولوجي كما في المجموعات الشعرية الأخيرة لمحمد السرغيني، ومحمد بنطلحة، ورشيد المومني، ومحمد بنيس، وصلاح بوسريف، وعزيز أزغاي، وسعد سرحان، وياسين عدنان.. بعيدا عن الجمع الاعتباطي لنصوص مختلفة بين دفتي ديوان واحد.

وبقراءة متفحصة لديوان (يد لا تسمعني) يتأكد هذا الطرح، ذلك أن هناك تقاطعات فنية أساسية تسمح بتصنيف نصوص المجموعة في مسار جمالي متجانس إن على مستوى طبيعة اللغة الشعرية أو على مستوى الدلالات والثيمات المهيمنة. مما يجعل الكلام الشعري ينساب في وحدة بنيوية شاملة رغم كثرة العناوين التي تشكل في الحقيقة محطات للتوقف أو علامات – أيقونات لجس نبض المعنى أو تعديل مزاج التلقي.

يتكون ديوان " يد لا تسمعني " من نصين محوريين (يد لا تسمعني) و (الظل، أشد اشتعالا)، وعنهما تتفرع نصوص تطول أو تقصر، وأحيانا تختزل إلى درجة تغدو معها شبيهة بقصيدة "الهايكو". وعموما فحجم النص يخضع لاعتبارات ذاتية ولرغبة المزاج لحظة الكتابة، مثلما يخضع لاعتبارات فنية ودلالية.

١. "يد لا تسمعني" أو حب على الطريقة العصرية:

شكلت موضوعة الحب على امتداد العصور محورا أساسا في الكتابة الأدبية، نال منها الشعر حظا وافرا باعتباره فنا عاطفيا بامتياز، وباعتباره أيضا حافزا وجوديا يرسخ الإنسان من خلاله دعائم استمراره في كون لا يضمن له دائما أجواء الشعور بالطمأنينة والأمان، فغدت المرأة بفعل ذلك طرفا مرغوبا فيه لتحقيق التحالف العاطفي الوحدوي ضدا على غوائل الزمن وتبعاته.. ومن ثم أصبحت قصائد الحب عقودا ومواثيق لتأكيد بنود الهوى، وتخصيب أواصر التقارب. وقد سايرت الكتابة الشعرية أنماط العلاقات بين الرجل والمرأة، وهي أنماط بدت بسيطة في البداية، وتعقدت فيما بعد، بفعل التطور التدريجي للحياة. وهو تطور غذته مختلف الإبدالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي عرفتها المجتمعات الإنسانية في سيرورتها التاريخية.

فلقد حاول الشعراء الأوائل رص اللبنات ودق أوتاد الخيام في محاولة جاهدة لإعمار أطلال الحبيبات بالمعاني المشبوبة، وبملاحقة الذكريات الهارية في حياة لاهثة وخطوات عطشى ضاربة في الصحراء، محثة في طلب السراب والماء. ولما استقر المقام في حياة مدنية هادئة، تبدلت أنماط الخطاب، فأصبحت القصائد متجهة إلى الحاضر الرغيد كاشفة عن أقاليم الجمال في جسد المحبوبة التي أغدقت عليه نعم الاستقرار. ومع توالي التطور الاجتماعي توالى تطور اللغة الشعرية، وانفصمت عرى الغزل الواضح، ليصبح لحضور المرأة في النصوص الشعرية شكل آخر، ذلك أنها لم تعد أسيرة موضوع الغزل، بل فرضت نفسها على اللغة فرضا، يتداخل فيه جمالها الجسدي بأنماط سلوكاتها اليومية، وبعلاقاتها المعقدة في سياق مشاركة فاعلة ومنفعلة بالحياة.

هذا المدخل وجدناه ضروريا لتأطيرموضوعة الحب التي تكاد تهيمن على القسم الأول من مجموعة نجيب خداري الشعرية "يد لا تسمعني". حيث حضور المرأة يتلفع بأكثر من زي، ويتخذ أوضاعا مختلفة، تتراوح بين المعنى البسيط الواضح وبين الدلالة الرمزية العميقة، وهي خلال ذلك تؤشر على وجود إيجابي يغمر المشاعر بالدفء المطلوب، وبالمقابل يشكل غيابها تهديدا ببرد وشيك، يقول الشاعر:

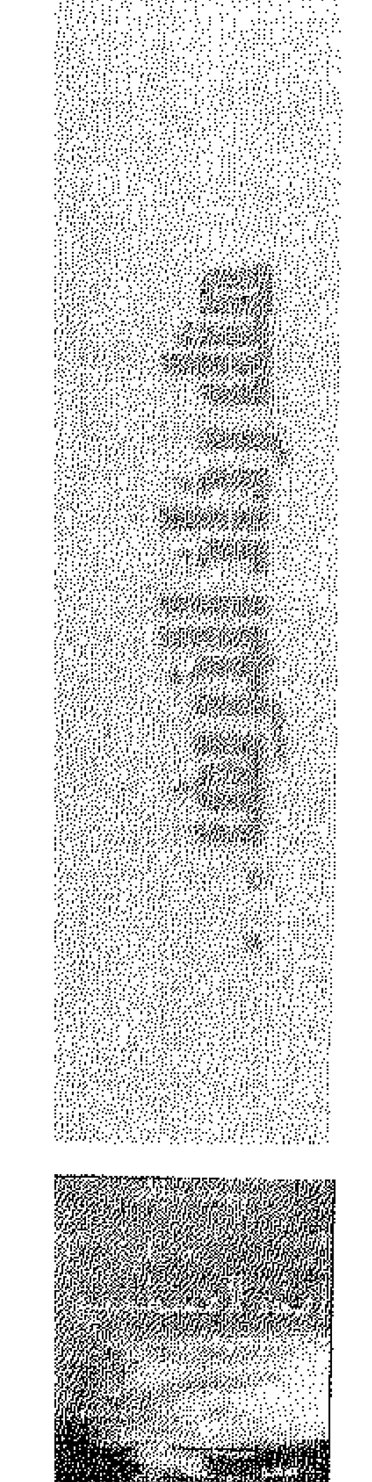
اقتربي
الغرفة، الآن، أكثر ابترادا
والقلب...
زادت أحزانه
والطيور، التي في اللوحة
غادرت
اقتربي
ما الذي يؤجج الرغبة
في زمن تحت الصفر؟
هل هو مكر السرير
أم
بئر
عميقة
بيننا؟ (الديوان، ص ٨٧)

إن دعوة المرأة إلى الاقتراب، هنا، تبررها رغبة الداعي في تبديد الوحشة المتسلطة، وحشة تداعت معها كل أركان الاستقرار، لعل أشدها إيلاما صورة الطيور المغادرة للوحة على الجدار؛ كأنما زمن أسطوري يتأسس، أو كأن شدة الحزن بثت الروح في كائنات اللوحة المتخيلة، فإذا بالأجنحة تسعف طيورها في الهروب، وإذا بالغرفة تتحول إلى فضاء من الرهبة والوحشة.. وعندئذ يصبح قرب المرأة ملاذا رحيما واتقاء لبرد قادم من بئر سحيقة.

ثمة مكونات تجتمع عندما يتعلق الأمر بموضوعة الحب، وهي: المرأة والطيور والبرد، ثلاثة عناصر تؤثث ما يشبه لوحة تشكيلية تجتهد ذائقة الشاعر في جعلها صورة حية ومتحركة. لكن حركة الصورة مرهونة بفعل أمر، دال على التمني، كأن شرخا لا يفتأ يتسع بين وضع الذات المأزومة وبين الواقع المأمول:

... ولا تذرني...
وامض إليّ سريعا
مثل أنواء الشتاء
سريعا
كما نزوة دوريّ
إليّ... إلي... إليّ
يا حبيبي
يا ملاكي (الديوان، ص ١٣)

هكذا تبدو الذات في مأزق يتطلب تدخلا عاجلا، وينجح التشبيه في رسم وتيرة تنفيذ الفعل المطلوب كما لو أن خطرا داهماً قد أطبق على الذات من كل جانب. فوجه الشبه واحد هو "السرعة" أما المشبه به فمتعدد: " أنواء الشتاء" و " نزوة دوري". إلا أنه مع توالي المقاطع الشعرية لنص "يد لا تسمعني" نكتشف أن المرأة المهيمنة ليست امرأة حسية، إنها امرأة تصر على التلبس بالظلال



والتجريد:
قادمة
(لا أدري)
من ظل، في داخلي
أم
من
لمعة
الغياب؟ (الديوان، ص ٣٢)

لقد علمنا الشعر أنه فن المستحيلات الممكنة، فعن طريقه تحقق الذات توازنها، وبه تتحقق الرغبات الدفينة، فالقدوم واقع لا محيد عنه، لكن القادمة تسلك طريقين لا ثالث لهما: (من ظل، في داخلي) أو (من لمعة في الغياب) وتبقى اللحظة الشعرية ضامنة لفرز الملامح وتجلية القسمات، وإشاعة ضياء الحضور.

وبما أن لا مصداقية لحبّ لا يتألم، ولا صدى لعشق بلا معاناة، فإن الجرح يغدو فضاء خصباً لتغذية الروح بأسباب الحياة، فالعلاقة بينهما، حيث يغدو الجرح مكان إقامة، أثيرة للمحبين:

في الجرح
نسكن
نؤسس النهايات
ونبدأ الحب
من أقصى الحب! (الديوان، ص ٣٦)

٢. التدبير اللغوي لشؤون الذات:

في المجموعة الثانية من ديوان "يد لا تسمعني" والتي أعطاها الشاعر عنوانا آخر (الظل أشد اشتعالا)، تنفتح النصوص أكثر، فاسحةً للتأويل لكي يمارس حفره في تربة لغة، هي مزيج من عالم الطبيعة الساحر ومن الرؤيات الوجودية في سياق تفاعلي يدفع بكل المكونات إلى بناء المعنى الذي تبرر به الذات الشاعرة انتماءها إلى المنشود الشعري والأفق الرمزي. وينجح الشاعر إلى حد بعيد في تقويض البعد الرومانسي رغم كثافة العناصر الطبيعية، وتجنب هزاته العاطفية البسيطة ليلج عوالم من الحكم المستقاة من إعادة تركيب المعيش والمتخيل. كما أن الشاعر يتمكن من عتاده اللغوي في بناء صور هادئة لا صخب فيها ولا مغالاة. صور تبرز أن الشاعر قد اكتوى بنار التجربة وخبر عوالم الكتابة، الأمر الذي يميزه عن كثير من شعراء جيله، فلا هو يستنسخ تجارب من سبقه، ولا هو يلهث وراء سراب الإيغال في التخييل المجاني.

إنه يستعمل اللغة باقتصاد، ويحرص على تأثيث السطر الشعري بكلمات محسوبة كأنه يخاف عليها من التبذير والتفوق، ويدعها تعبر عما يراه ضروريا بعيدا عن التعويم والميوعة المعنوية والدلالية. وبذلك يصبح النص الشعري أيقونة دالة على صاحبها:

ما كنته
خانني
ما جمعته
فرّقني
بحثت عني
في بياض الليالي
فوجدتني
شتات رمل
أشلاء موج
تصفع الشاطئ المضيء
وتصفعني (الديوان، ص ١٠٠)

من هنا تقوم الرؤية الشعرية عند نجيب خداري على أساس مزج محكم بين شذى غنائية خفيفة، وبين جنوح إلى توطين المعنى في منطقة الحكمة، فيستشعر القارئ من ذلك أن عملية تحويل قصوى قد مورست على المعيش تجربة وقراءة ليصبح فيما بعد خلاصات مقطرةً هي أقرب إلى الرمز المعمم منها إلى الضياع في سرد التفاصيل.

هكذا يمضي الشاعر رائيا وخالقاً لحوار شفيف بين عناصر الطبيعة وبين المعنى الكبير الذي ينبغي أن تقوله:

ما الذي ينثني، مثل رذاذ الخريف،
في أرض عطشى؟
من أكون سوى رعشة ريح في سنبلة؟
من أكون سوى رقصة قلب في نافذة؟
من أكون سوى خفقة ماء
في جوف صخرة؟ (الديوان، ص ١٠١)

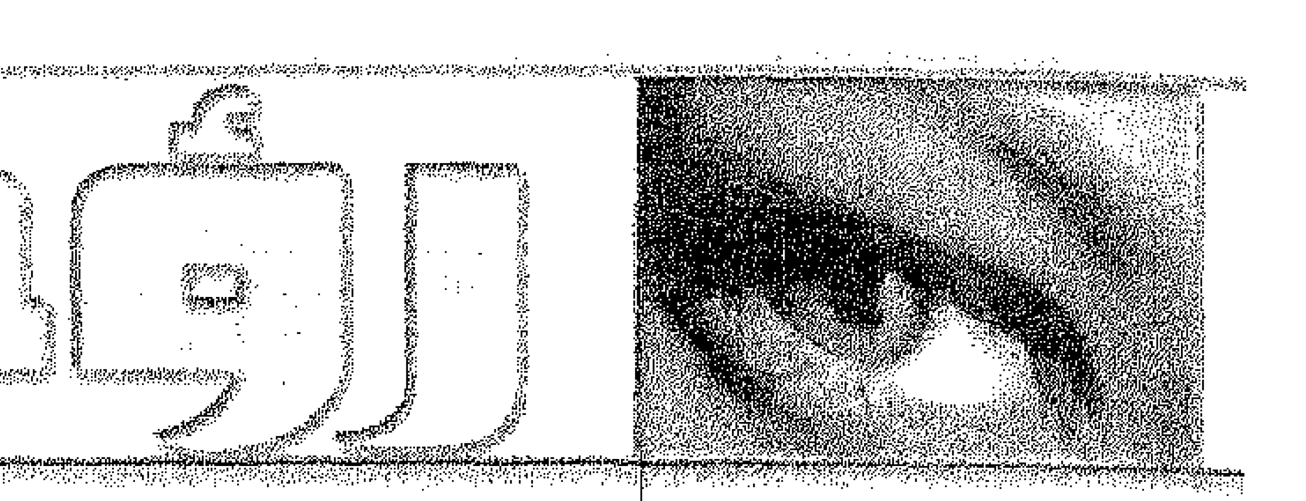
إن عثور الشاعر على وضعه الذاتي في هذه الكينونة الهائلة يفتح أمامه طريقا سالكا للظفر بأقاليم شعرية بكر، لا يقوى على استكشافها إلا من يمتلك فطرة الشعراء الحقيقيين، ولغة موازية في مرونتها وقوتها لتلك الأقاليم المستكشفة. صحيح أن الأمر هنا يحتاج إلى قدرة في اختيار المفردات وإعادة ترتيبها على نحو يجعلها في مستوى اللحظة المبدعة، لكن ذلك لن يتأتى ما لم تسخّر الذات كل مدخراتها المعرفية والشعورية لمواجهة زمن الخلق وبهاء الابتكار:

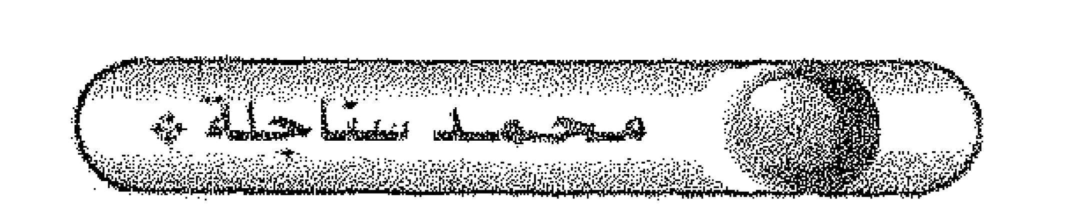
آتيا من أحراش الذاكرة
أزاوج بين الحصاة والدمعة
بين شوكة العليق
وصرخة الألم الكتيمة
بين بكاء الصخر
وبكاء الروح..
أيهما أرق من لحن العصفورة؟
أيهما يتلألأ في صدر الطفولة؟
أيهما..
أكثر تحليقا في الحلم البعيد (الديوان، ص ١٠٧)

واضح من هذا المقطع أن الشاعر يؤسس شعرية معانيه من المزاوجة السيمترية بين مكونات الذات ومكونات الطبيعة مع الحرص على تدجين الطبيعة عن طريق إكسابها أفعالا وانفعالات إنسية:

الحصاة الدمعة
شوكة العليق صرخة الألم الكتيمة
بكاء الصخر بكاء الروح
لحن العصفورة صدر الطفولة

وبذلك يتحقق الاختراق المنشود لعالم الطبيعة الذي تحتفي به مجموعة (الظل أشد اشتعالا)، اختراقا يضمن للذات الشاعرة بديلا نقيا، وملاذاً رحيماً، ينسج مع الذات أواصر التمازج المطلق مما يؤشر على وجود نزوع إلى الهروب من الواقع المعيش وتفاصيله. والمتأمل لديوان نجيب خداري، يجد أن قصيدة واحدة فيه هي التي خصصها لذكر وقائع اجتماعية، وهي القصيدة المعنونة بـ(النزلاء) والتي يهديها لمجنون الورد: محمد شكري، حيث يسترجع فيها جانبا مختزلا من سيرة الكاتب في مدينة طنجة، وما يبقى فهو نصوص مفتوحة على التدبير اللغوي لشؤون الذات في علاقتها بالعالم، عبر مكونات الطبيعة ومفاهيم الفكر وقيم الوجدان، في أداء أسلوبي يحتفي بالصورة الشعرية احتفاءً يكتفي منها بالانزياحات والرموز التي لا تستغلق على القارئ، كل ذلك في توجه إيقاعي مفتوح على الشرط الشعري الحداثي الذي يوظف التكرار بكل مستوياته الصوتية والتركيبية والنفسية، وهذا ما يجعل من ديوان (يد لا تسمعني) إضافة نوعية تثري المكتبة الشعرية المغربية.





الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية

لقد دخلت التقنية بأوجهها الكثيرة والمتعددة في كل جزء من حياتنا واثرت بشكل حاسم على نمط الحياة ووسائل واساليب عيش الإنسان على هذه الأرض، وكما يقول بيل جيتس في كتابه القيم:

Business @ the Speed of Thought

"فان العالم قبل الكهرباء هو غير العالم بعد اختراع الكهرباء"

ولعل واحدا من اهم الاختراعات التي شهدتها البشرية على مدى تاريخها كان اختراع جهاز الكمبيوتر ومن ثم شبكة المعلومات الدولية "الانترنت" ، ذلك ان "العالم قبل الانترنت هو غير العالم بعد الانترنت" حسب بيل جيتس ايضا.

وما يهمنا هنا هو تأثيرات العصر الرقمي على عالم الأدب عموما والرواية على وجه الخصوص.

الرواية التفاعلية

ظهر مصطلح " الرواية التفاعلية" في الأدبيات الغربية ليعبر عن نمط جديد من الكتابة الروائية يستخدم معطيات التكنولوجيا الحديثة ويوظفها في العملية الابداعية من خلال استخدام تقنية النص المتفرع (الهايبر تكست) في البنية السردية نفسها وفي التعريف الذي تقدمه الدكتورة فاطمة البريكي /استاذة النقد الأدبي في جامعة الامارات العربية المتحدة للرواية التفاعلية وذلك في دراسة عميقة لها نشرت مؤخرا على موقع ميدل ايست اون لاين الالكتروني على الرابط:

http://www.middle-east-online.com/culture/?id=31231

حيث تعرف البريكي الرواية التفاعلية بأنها" ذلك النمط من الروايات، التي يقوم فيها المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المتفرع)، والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصا كتابياً، أم صورًا ثابتة أو متحركة، أم أصواتًا حية أو موسيقية، أم أشكالا جرافيكية متحركة، أم خرائط، أم رسومًا توضيحية، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائمًا باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه، أو ما يمكن أن يقدم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات".

من الواضح تماما من هذا التعريف ان هذه الرواية هي رواية " شكل" بمعنى انها تستخدم ما تتيحه التكنولوجيا الحديثة من اشكال وتقنيات تدخل في عملية الانتاج الروائي ، فهي رواية تستخدم تقنية الهايبرتكست بالدرجة الاولى ، اضافة الى استخدام التقنيات السمع بصرية في البنية الروائية . نحن هنا نتحدث عن بنية شكلية تحديدا .

وقد ظهرت اول رواية تفاعلية في الأدب الغربي عام ١٩٨٦ على يد الروائي الأمريكي ميشيل جويس من خلال روايته "ظهيرة- قصة" كما تذكر البريكي.

ما يهمنا هنا هو التمييز بين "الرواية التفاعلية" وبين "رواية الواقعية الرقمية" بصفتهما روايتين تستخدمان معطيات التقنية الحديثة في البنية السردية ذاتها.

رواية الواقعية الرقمية.. شكل ومضمون

ان البشرية الان تمر بلحظة تحول تاريخية ، لحظة يتحول فيها المجتمع من مجتمع واقعي الى مجتمع اخر افتراضي ، وهذا المجتمع الجديد يستخدم العلم والتكنولوجيا ويوجد في ذاكرة الحاسبات وخيوط الشبكة العنكبوتية ، وهو مجتمع قائم ومكتف بذاته ، وبطل هذا المجتمع هو الانسان الافتراضي الذي يعيش ويحيا فيه ومن خلاله، وهذا المجتمع بانسانه الجديد بحاجة الى رواية اخرى تعبر عنه وهذه الرواية هي رواية الواقعية الرقمية .

وعلى هذا الأساس فإن رواية الواقعية الرقمية هي تلك الرواية التي تستخدم الأشكال الجديدة التي أنتجها العصر الرقمي، وتدخلها ضمن البنية السردية نفسها، لتعبر عن العصر الرقمي والمجتمع الذي أنتجه هذا العصر، وإنسان هذا العصر (الإنسان الافتراضي) الذي يعيش ضمن المجتمع الافتراضي. و(رواية الواقعية الرقمية) هي أيضا تلك الرواية التي تعبر عن التحولات التي ترافق الإنسان بانتقاله من كينونته الأولى كانسان واقعي الى كينونته الجديدة كانسان افتراضي يعيش في مجتمع اخر هو المجتمع الرقمي.

نحن هنا نتحدث عن شكل ومضمون وعن انسان في حالة تحول ، انسان يعيش واقعين مختلفين، واقعا حقيقيا وواقعا افتراضيا وبتعبير المتصوفة " انسان يعيش في عالم الحقيقة وانسان يعيش في عين الحقيقة، وبتعبير العصر الرقمي : انسان يعيش في actual reality وانسان يعيش في ال virtual reality .

هذا هو الفرق بين الروايتين وشتان بينهما .

* روائي أردني
sanajleh@arab-ewriters.com

البطل وآلية الانتقام في رواية «الحي اللاتيني» لسهيل ادريس



يظهر لنا في رواية «الحي اللاتيني» للكاتب اللبناني الدكتور سهيل ادريس عنف الصراع الحضاري بين الشرق والغرب مجسداً في الصراع بين شخصيات الرواية الذي يصل الى حد انتقام البطل الشرقي من النساء الغربيات تلبية لنداء لا شعوره الجمعي (Inconscient Collectif) الشرقي المحمّل بصور العنف والاستعمار الغربي لأراضيه واضطهاده لشعوبه واستيلائه على خيراتها مع أن وعيه كان يريد عكس ذلك.



لعلّ أول ملاحظة نودّ أن نلفت الانتباه إليها - قبل أن نتطرق إلى صراع الشخصيات في هذه الرواية - هي أن بطل هذه الرواية الحضارية يمثّل على المستوى الرمزي الشرق، بينما الشخصيات الغربية الاخرى - ومعظمها شخصيات أنثوية - تمثّل الغرب بكلّ أوجهه المادية المختلفة. ولهذا فإن الصراع بين هذه الشخصيات، وإن كان على المستوى القصصي أو الروائي يأخذ بعداً فردياً، إلا أن بعده الرمزي (صراع بين الشرق والغرب) هو الذي يطبعه في الغالب.

ومع أننا سنركز في هذه الدراسة على شخصية بطل رواية «الحي اللاتيني» في صراعه مع الشخصيات الغربية، إلا أننا نودّ أن نلاحظ أولاً، اهمية شخصية ام البطل ودورها في هذا الصراع، فهي تمثّل على الصعيد الرمزي، اللاشعور الجمعي الذي يحمل الشرق بعاداته وقيمه وتقاليده. فهي - الأم - دائماً الموجهة لسلوكه ولصراعه مع الغرب الذي تمثّله شخصية كل من «ليليان» و«مارغريت» ثم «جانين» على وجه الخصوص.

بطل هذه الرواية من بيروت، غادرها قاصداً باريس ليتم دراسته الجامعية العليا، غير أن هذا السبب ظاهري ليس الا، لأنه لم يسافر لهذا الغرض في حدّ ذاته، وإنما فرّ من بيروت، لأنها كغيرها من المدن الشرقية، يطغى عليها عنصر الكبت و الحرمان الجنسي، علاوة على القيم المتوارثة القديمة والمقيّدة. وفراره هذا من موطنه يعود أيضاً لفقدانه شخصيته وحريته في تسيير نفسه بنفسه، وذلك

لكون الأم (والدته) بحرصها الدائم على مصلحة الأبناء - من خلال منظورها الشرقي الخاص حول مفهوم المصلحة - تخضعهم من أجل ذلك لسيطرتها المطلقة.

ترك بطل «الحي اللاتيني» موطنه قاصداً «باريس» التي طالما حلم بها، ليضع حداً لحياته الشرقية التي أفقدته ذاته، وليتحرر من قيود التقاليد المكبّلة. ولعل سقوط المنديل من يده وهو يودع وطنه الشرقي في الباخرة، رمز لسقوط ماضيه وشرقه وتقاليده. فبعد سقوط المنديل «أحسّ برعشة في جسده.. فقد خيّل اليه انه تحرر من عبء كان يثقل كاهله، لعله هو الماضي، ماضيه، يسقط عن كاهله، ويضيع في النسيان»(١).

يمكن لبداية الرواية ان تضللنا بعض الشيء حول شخصية البطل وصورته حينما أتى إلى باريس. إذ نفهم من الرواية نفسها أن حياة جديدة قد بدأها منذ سقوط المنديل منه في الباخرة «هذا ما يؤكده بلسان عقله الواعي. لكن ردود فعله، الصادرة بالأولى عن عقله الباطن، لا تدع مجالاً للشك في أنّ العقلية التي حملها معه إلى الغرب هي عقلية شرقية.. تكونت في ظل مجتمع شرقي أبوي.. يضع الشرف الجنسي في رأس قيمه، ويربط هذا الشرق ربطاً لا فكاك له بغشاء البكارة لدى المرأة»(٢). وسنتبين لاحقاً هذه الحقيقة بعد فشل علاقته مع كل من «ليليان» و«مارغريت».

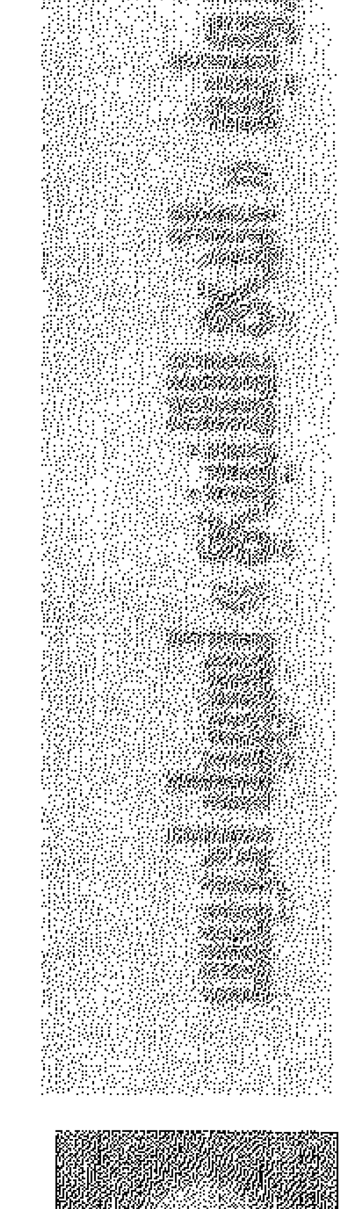
بوجوده بباريس يبدأ صراعه مع شخصيات غربية متعددة من خلال إقامته لعلاقات معها، وذلك بدءاً من شخصية فتاة السينما وانتهاءً بشخصية «جانين مونترو». فمع أنه استطاع أن يقيم عدة علاقات مع نساء باريس، إلا أن معظمها كانت مخيّبة له.

ففي التجربة الأولى أرغم على خلع ثيابه الرومانسية، ذلك أن فتاة السينما التي تركته يلامس يدها وساقها ما فتئت أن هزأت بشرقيته، وتركته ينتظر يوم غد قدومها أمام دار السينما. عندئذ أدرك البطل سبب تركها إياه يلامس يدها وساقها: لقد كان ذلك بدافع الشفقة عليه «لأنه شاب مسكين، شرقي جوعان، سلخ كثيراً من أيامه في الكبت والحرمان، وإنّه الآن يتحرّق للمس بشرة امرأة، وللتنعم بدفء قربها وبحرارة أنفاسها»(٣).

أما التجربة الثانية فقادته الى الفندق مع إحدى فتيات الرصيف، وفي نفسه مرارة التجربة الأولى وقد كان هدفه مع فتاة الرصيف «هو أن يأخذها بين يديه، فيعصرها ويعصرها ويمتصّ كل حلاوتها، ثم يلفظها كما تلفظ النواة»(٤). وعلى الرغم من جمالها الجذاب فإنه كان يتفادى النظر إلى عينيها طوال المدة التي جمعته بها لأنه كان يحسّ بأنها كانت تشفق عليه. وعن هذه التجربة يقول الدكتور غالي شكري: «إن التجربة الثانية لم تشهده عارياً من الرداء الرومانسي وإنما كانت المرآة التي التقطت صورته وهو يخلع ذلك الرداء. وجاءت صورة تدعو حقاً إلى الرّثاء عند فتاة الرصيف، ولكنها تدعو في واقع الأمر إلى شيء آخر أبعد من نظر المومس الباريسية، إنها صورة المعاناة والتمزق ومرارة الاكتشاف الأول..»(٥).

لقد انتهت هاتان التجربتان بالخيبة بالنسبة لبطل الرواية، لأنهما كانتا تحسسّانه دائماً بالدونية وبالشفقة والرثاء، وهو لا يريد أن يكون مصدراً للشفقة وانما يريد أن يكون نداً لها. فهاتان العلاقتان تمثلان على الصعيد الرمزي، العلاقة بين الشرق (البطل) والغرب (فتاة الرصيف وفتاة السينما)؛ علاقة برفض الشرق من خلالها أن يكون مصدر شفقة وإحسان وعطف من الغرب، بل يريد أن تكون علاقة مساواة، علاقة ندّ لندّ. لكن لم تقتصر هذه التجارب والعلاقات عند هذا الحدّ، بل استمرت لتزيد معها حدّة الصراع، وتزيد درجة الخيبة والإحباط الذي سيمنى بهما البطل.

فالمرأة الاولى التي عرف جسدها حقاً، كانت «ليليان» صديقة صديقه «سامي». لقد استطاع أن يظفر بهذه المرأة - أو هكذا خيّل إليه - بمجرد مغادرة «سامي» باريس؛ غير أنه لم يرض عن نفسه حينما تركته في الصباح دون أن يعلم. كان الإحباط الذي انتابه في الصباح جسيماً حينما اكتشف أن «ليليان» قد انتحلت إحدى قصائد الشاعر الفرنسي «جاك بريفر» التي أنشدته إياها في المساء ونسبتها إلى نفسها. وقد اشعره هذا العمل «من حيث لا يدري ولا يعي ولا يقرّ، بضرب مما اسميناه بالخصاء الثقافي»(٦)؛ ولم تكتف بذلك بل سرقت حافظة نقوده أيضاً.



وهكذا كانت نتيجة علاقته مع «ليليان» لطمة أخرى أكثر عنفاً وقسوة من تجاربه الأولى مع الفتيات الغربيات. ولعلّ هذه التجربة، تمثل على الصعيد الرمزي سرقة الغرب لثروات الشرق باستعماره واستغلاله وادّعائه الكاذب بأنّ نهضته الفكرية والعلمية هي نابعة من الغرب ذاته دون أن يكون هناك أي فضل للشرق وحضارته عليها مع أنه - في الواقع - أخذ الكثير من الحضارة الشرقية وفكرها ثم نحلها إلى نفسه.

وكانت التجربة الرابعة مع «مارغريت» محبطة كذلك، لتضاف إلى سلسلة الهزائم المتتالية التي مني بها البطل في صراعه مع الغرب من خلال علاقته بنسائه. لكن هذه التجربة لم تستغرق الا وقتاً قصيراً. فلم يجد البطل صعوبة في سوقها الى فراشه. الا انه ما كاد يظن انه حقق لها ذلك اللقاء الاعظم الذي كانت تتمناه حتى سارعت بالنهوض ثائرة الاعصاب متقلصة القسمات، تتمتم كلمات لا تبيّن ولا تنمّ الا عن غضب مكبوت»(٧).

لم تكن «مارغريت» بائعة لذة كسابقاتها، بل كانت طالبة لذة، ولعل

هذا سبب نفورها من البطل بعد عملية الجماع. لقد سلب الفتى عقلها بمجرّد أن رأته، كونها هي التي تعرّفت عليه بمعنى ادقّ وليس هو الذي تعرّف عليها، فصاحبنا عربي شرقي، وقد تخيّلت «مارغريت» أنها باجتماعها معه ربما تجد لديه ما لم تجده لدى أبناء جنسها من الفتيان الغربيين. فهي من الغربيات اللاتي أرهقتهن الحضارة الغربية بماديتها فحاولن الهروب منها إلى سحر الشرق وعوالمه علّهنّ يجدن أشياء مخالفة لما تعوّدن عليه. لكنها وجدت فتانا مثله مثل أبناء جنسها «كلكم هكذا أنتم... أنانية قذرة!»(٨).

امام هذا الفشل المستمّر الذي لقيه من تجاربه مع نساء باريس، وقف بطل «الحي اللاتيني» حائراً لا يدري ما سبب فشله ولقد حاول صديقه «عدنان» أن يبيّن له ذلك بقوله أنه فقط نقص في التجربة لا غير. وهذه دلالة على ان نقص التجربة ما هو في الحقيقة الا «سرعة القذف» فهي على حد قول جورج طرابيشي ضرب من العنّة❖(٩).

فهاتان التجريتان الاخيرتان مع كل من «ليليان» و«مارغريت» تتضامنان معاً بشكل سافر لتزيدا من حدّة الاحباط الذي يعانيه البطل «فالعنة الرمزية اي الثقافية تتآزر مع العنة الفعلية، اي الجنسية، لتحددا معاً صورة بطلنا الشرقي كبطل مأزوم يواجه في الحاضرة المتروبولية تحدياً مزدوجاً، على صعيد الثقافة وعلى صعيد الرجولة معاً»(١٠).

وان كان بطلنا يحاول التعويض عن هزائمه مع النساء بالكتاب رمز للثقافة او المثاقفة، اذ انه اشترى كتب «الجيب» وحملها الى غرفته بعد فشله مع فتاة الشارع. ووجد راحة وشعر باطمئنان وهو يراها راكنة في غرفته. الا انّ آلية التعويض هذه تنفضح لتثبت خصاءه الثقافي ايضاً من خلال علاقته «بليليان». فقد ذاق «على يدها ذلاً مثلثاً: ضحكت من رجولته أولا لأنه ما فاز بها الا بعد ان تنازل له عنها صديقه، وضحكت من ثقافته ثانياً، بتمريرها عليه انتحالها لواحدة من اشهر قصائد جاك بريفر، وضحكت عليه ثالثاً بسرقتها محفظة نقوده»(١١).

امام كل هذه الهزائم المتتالية في صراعه مع الغرب، لم يجد الا ان يقوم بردّ فعلي شرقي يردّ له اعتباره واحترامه كرجل شرقي. ففشل صراعه مع كلّ من ليليان ومارغريت على وجه الخصوص يدفعه بمحاكمتهنّ بمنظار معتقدات شرقه وقيمه. فقد حاول الخروج من احباطه ازاء المرأة الباريسية بتنديده بفتيات الغرب وخاصة ليليان ومارغريت اللتين استسلمتا له منذ اللقاء الأول. فهو سيشهر في وجههن سلاح «الشرف» و«العفة» و«الطهر». وما ساعده على ذلك، رسالة امه تحذره فيها من نساء فرنسا. فوجدها فرصة سانحة للانتقام من هاتين الفتاتين وذلك بتلاوة مقطع من رسالة امّه لإرضاء لا شعوره الجمعي: «اعوذ لأحذرك يا بني من نساء باريس.. وقاك الله شر بنات الحرام»(١٢).

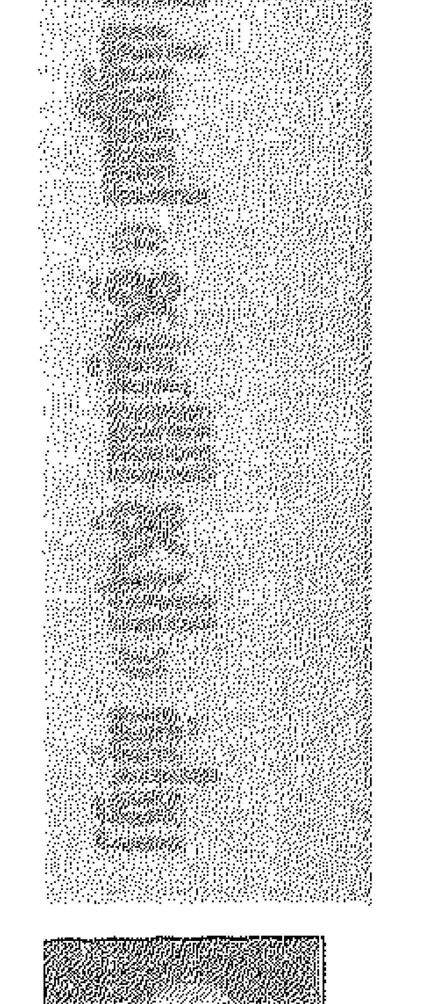
فيرى أن ليليان ومارغريت من بنات الحرام ويفضل عقد الفتاة الشرقية وعفّتها الف مرة على هؤلاء. فحرمانه الذي عاه من فتيات شرقه الشريفات، من قريباته اللواتي عمّرن خياله واحلامه في بلده لبنان، خير له من عطاء نساء باريس الذي يعيش فيه، وما هذا الا نوع من التبرير والتعويض من طرف البطل عن هزائمه واحباطاته.

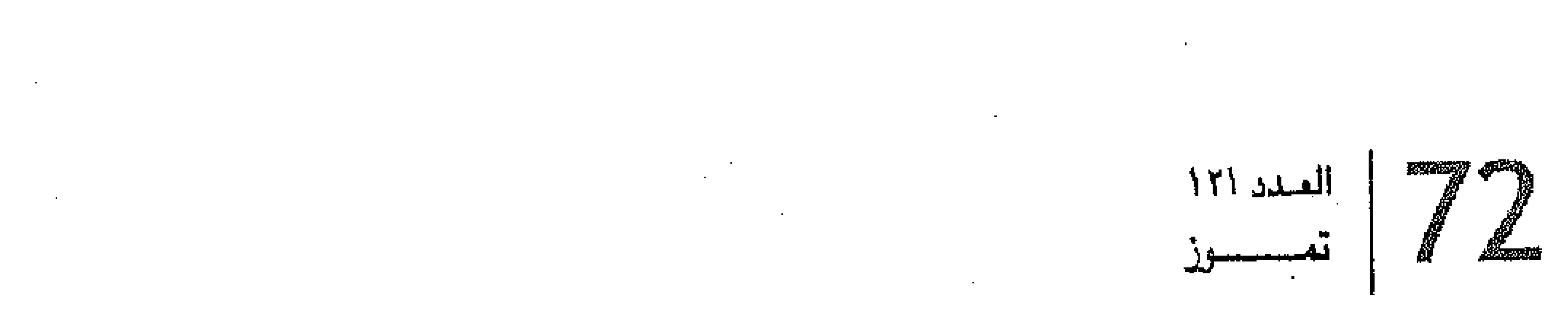
بهذه العقلية الشرقية للبطل، وبكلّ التراكمات الاخلاقية والقيمية، سيبدأ علاقة ليست كغيرها من العلاقات. سيدخل في علاقة او بمعنى اصحّ في صراع مع «جانين مونترو» محمّلاً بكل احباطاته المتكررة وبكل قيمه الشرقية عازماً هذه المرة على ردّ الصاع صاعين، وعلى الانتقام لرجولته وثقافته المخصية. ولكن قبل أن نتطرق لهذا الصراع الجديد بينه وبين شخصية «جانين مونترو» سنحاول معرفة صورة هذه الشخصية التي قدّمتها لنا الرواية والتي ستكون الضحية النموذجية لانتقامه.

لقد كانت «جانين مونترو» فتاة فرنسية فقيرة من الالزاس، صافية النفس نقية السريرة، متذوقة للفن وقد شاركت بطلنا آراءه في جلّ القضايا حتى السياسية منها. ولقد اكتشف بطلنا - فيما بعد - انها ذات ثقافة فنية عالية حينما زارا متحف «رودان».

تعرف عليها ذات يوم أمام باب كلية الحقوق، غير انها كانت اول الامر تحاول صرف نظرها عنه عندما رأته يميل اليها ويلحّ على كسب صداقتها، والسبب في ذلك أنها فقدت ثقتها بالرجال جميعاً. فقد اصيبت بإحباط شديد حينما اكتشفت خيانة خطيبها «هنري» لها اخرى، قبل الزواج بأسبوع واحد. فقررت هجره مع انها استسلمت له فيما سبق في احدى لحظات الضعف البشري.

ومنذ باحت «جانين» بهذا السر الخطير لبطلنا «ادرك ان خطاها قد شدّت الى خطاه، وانها ستسلك من غير تردد الطريق الذي يختاره لها»(١٣). لقد احبّ «جانين» واحسّ بها وكأنها جزء من ذاته، كان ذلك حينما غادرت العاصمة الفرنسية لزيارة خالتها في الالزاس. في هذه اللحظة احسّ وكأنما فقد قسماً من ذاته، فضاقت به باريس وادرك عندئذ كم هو عظيم حبه لهذه الفتاة، التي غدت بعد الآن هدفه المنشود وجزءاً من كيانه لا يستطيع العيش بدونه. وفي غمرة هذا الاحساس الجديد والذي يحسّ به لأول مرة تجاه فتاة غربية، يطل عليه وجه امه من جديد من خلال رسالة ابرقتها اليه تعاتبه على عدم مكاتبتها. مما جعله يحس بشعور كشعور المذنب يسعى الى تبرير





نفسه وسلوكه. بل انه تساءل ان كان في امكانه اخبار امه بعلاقته بجانين. لكنه سرعان ما «ابتسم في سخرية مريرة. انّى لأمه ان تقره على شيء من هذا؟..»(١٤).

تمثّل الأم على الصعيد النفسي اللاشعور الجمعي للبطل الذي يحمل كلّ عادات الشرق وقيمه واخلاقه، بل يحمل صور الاستعمار والاحتلال الغربي. ولهذا فإنه ما ان اقام هذه العلاقة بجانين وبدأ يرتاح لها حتى تدخل لا شعوره الجمعي - ممثلاً في رسالة امه - ليردعه عن مثل هذه الافعال والسلوكيات. وقد عرف بأنه لا يمكن ان تقره على اقامة علاقة سوية وايجابية بفتاة تنتمي الى الغرب.

يكشف لنا هذا المقطع الصغير من الرواية عن مدى سيطرة امه عليه وتوجيهها لحياته: «أكان يستطيع ان يخفي على ذويه وعلى امه خاصة، اي سر صغير؟ الم تكن حياته نهباً مشاعاً لهم؟ اكان بوسعه ان يشعر بالاستقلال في حياته وبالحرية في مسلكه؟ وهذا الفرار الى باريس، اما كانت تدفع اليه رغبة في التحرر من ذلك الجو العتيق؟»(١٥).

يثبت هذا المقطع من الرواية مدى تغلغل الشرق (الأم) وقيمه في نفسية البطل ومدى سيطرته على سلوكه وتسييره لحياته. فهو لا يمكن ان يقبل هذه العلاقة مع الغرب (جانين). انما يجب ان تكون علاقة صدام وصراع. فالشرق لا يمكنه ان يغفر للغرب استعماره واستغلاله له منذ قرون، ولهذا فإن سلوك البطل سيتخذ منذ هذه الحظة، اي منذ ان بدأت «جانين» تحبّه، سبيلاً تمليه عليه طبيعته الشرقية.

لقد كانت هناك لحظات، استطاعت فيها «جانين» ان تنتزع منه هذا الصراع لتصبح علاقتهما علاقة تكامل بينهما (بين الشرق والغرب). فقد عاش لمدة خمسة اشهر معها «خارج حدود الزمان والمكان»(١٦). لكن ضميره الجمعي الشرقي (امه) تدخل من خلال الرسالة ليجعله يحسّ بالذنب ازاء مهادنته لجانين (الغرب) وابتعاده عن شرقه، فلا يمكن للبطل بعد ذلك الا ان يجدد ويمتّن ارتباطه بشرقه (الأم) «وجلس يكتب الى امه. ينتابه شعور كشعور المذنب يسعى الى تبرير نفسه»(١٧). وبدلاً من ان تؤدي هذه العلاقة الايجابية الى نتيجتها الحتمية اي الزواج، ادت في الواقع - وكما سنرى - إلى عكس ذلك.

لقد جاء بطل «الحي اللاتيني» ليُصارع الغرب في صورة «جانين» وليس ليتزوّجها مع كل ما كان لها من فضل على شخصيته وثقافته. فهو في صراعه (علاقته) معها يستحضر دائماً صورة أمه (رمز الضمير الجمعي الشرقي الذي يوجه سلوكه دائماً): «وتوقف عند هذه الكلمة.. يتزوجها، يتزوجها؟ اية كلمة مخيفة هي! وسرعان ما طفرت الى ذهنه صورة امه. واحسّ بضيق شديد...»(١٨).

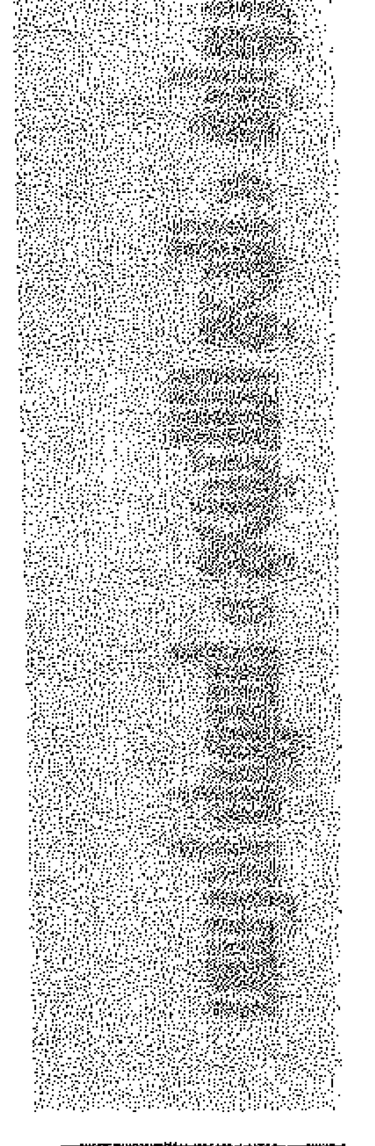
من هذه اللحظة بالذات، يبدأ الصراع بالنمو والترعرع في ذاته بين امه (الشرق) وجانين (الغرب)، فيزيده حيرة ويخلط عليه الامور. فتسارع امه الى جلبه اليها بتحذيره من نساء الغرب ومكرهن فترسل اليه قائلة: «اخشى يا بنيّ ان يصرفك الغرب عنا. واخشى فوق ذلك ان تسحرك امرأة من هناك فتقع في شباكها، وتخيّب امل امك الصغير بك»(١٩). ولكن بطلنا يرغب في «جانين» هذه المرأة التي كانت رمزاً للحب والنبل والتفاني، وان كانت والدته لا تقره على ذلك. لكنه لم يستطع ان يقاوم لا شعوره (والدته) بكلّ ما يحمله من قيم شرقية وعادات وأحكام. وما هي الا فترة وجيزة حتى انصاع له واصبح يسير وفق ما يمليه عليه؛ بل ووفق الخطة الانتقامية التي خطط لها. ومن هنا بدأ الصراع يأخذ منحى آخر.

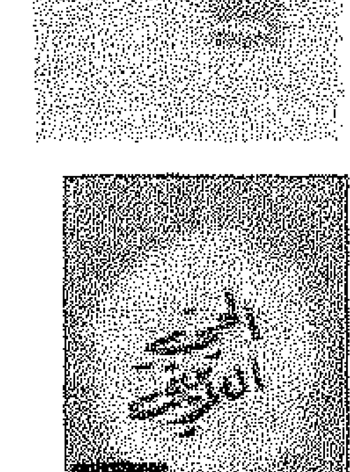
اصبح بوعي منه او بغير وعي، يحضّر للانتقام من الغرب في شخص «جانين» بإيعاز من امه / الشرق. قالت له «جانين»، ذات مرة: «لقد طبعتني بطابعك، وسأظل ابداً اسيرة قيودك. ان مصيري تقرر منذ رأيتك. لم تبق لي ارادة»(٢٠). هذا المقطع ليدلل على مدى عمق حبها له واخلاصها. وهو يدل كذلك على أنها اسلمت له نفسها وقيادها لتسلك الطريق التي يختاره لها. مع كل هذا الا انه على عكس من ذلك «تمثلها في تلك اللحظة صخرة كبيرة تتدحرج في منحدر من الارض، لا يقودها غير خطّ الانحدار حتى تبلغ قعر الوادي»(٢١).

لقد كان يحضر لانتقامه الذي بات وشيكاً، ولن تستطيع طيبة جانين وحبها واخلاصها له دفع هذا الانتقام، بل لعلها ستكون من بين الاسباب التي ستوجب الانتقام منها. فهي لم تكن كـ«ليليان» و«مارغريت» اللتين ضحكتا من رجولته وثقافته ومحفظة نقوده ايضاً. هاتان الفتاتان اثبتتا له سذاجته وانه لا يساوي شيئاً. لم تعطيا له الفرصة لمصارعتهما لأنه انهزم امامهما قبل ان يدخل المعركة. لقد كانتا لاعبتين ماهرتين وخصوصاً «ليليان» وقد كانت نتيجة هذا الصراع احباطاً شديداً لازم بطلنا مدة غير يسيرة من الزمن.

انما كانت «جانين» - على خلاف هاتين الفتاتين - فتاة بريئة، صافية النفس خضعت له واسلست قيادها اليه. فهي بذلك لم تصبح فريسة سهلة فحسب ولكن اصبحت الضحية النموذجية لانتقامه، «فقد كتب عليها ان تخوض غمار معركة لا قبل لها بها، وكان عليها ان تحارب قوى لا مرئية لا تدري كنهها، والاسلحة التي حوربت بها كانت من ابشع انواع الاسلحة»(٢٢).

فحين اخبرها بطلنا انه سيغيب عنها ذات يوم لقضاء فصل الصيف في وطنه لبنان، ردت عليه بكلمة بائسة: «اذن اية فتاة ضائعة سأكون»(٢٣). ومع انها لم تكن تقصد بأنها ستصير فتاة ضائعة اي ساقطة او مومساً، الا





ان صاحبنا لم ير سوى هذا المعنى المجازي لكلمة «فتاة ضائعة: Fille Perdue»، هذه الكلمة كان يترقّبها منذ عدة اسابيع ويخشاها في الوقت نفسه. وهو بهذا الاقرار، كان في واقع الامر يحلم لها بالضياع. فهو اذ اراد ان ينتقم لن يكون انتقامه الا في نقطة الضعف الوحيدة التي يراها بمفهومه الشرقي، وهي الجنس. بمعني ان تصبح جانين مومساً، وهذا اقسى انتقام يتمناه شرقي لفتاة.

ثم أن هناك اشارة تبيّن هذا الانتقام او نية الشروع فيه، نجدها في سهرة الوداع، قبل مغادرة البطل العربي باريس، ذلك ان بطلي «الحي اللاتيني» وهما في الطريق يتجولان اذ بهما يلتقيان بفتاة بائعة الهوى التي اثارت انتباه «جانين» خاصة حيث تابعتها ببصرها حتى ابتعدت عنهما.

قد يحق لنا ان نتساءل: لماذا استوقفهما في ليلة الوداع بالذات مشهد (فتاة الرصيف)، مع ان هذا المشهد مألوف في شوارع باريس؟

ولعل الجواب يفرض نفسه علينا كما يقول الناقد جورج طرابيشي «... لأن مخططاً مسبقاً فرضه مشروع الانتقام السري، غير المجاهر به.. ان جانين آلت بعد اعتصار حلاوتها، الى نواة، مستقبلها الوحيد أن تلفظ»(٢٤).

وكأنّ الصورة السمعية (فتاة ضائعة) لم تكن كافية، فقرن البطل نبوءته (بضياعها) بصورة بصرية (مشهد فتاة الشارع في ليلة الوداع). ثم بعد ذلك ثملت جانين. وهنا تغيّر نظرته اليها، فغدا يشعر بالخجل وهو يراقصها، بعد ما كان يشعر بالفخر والاعتزاز من قبل. اثناء سكرها راحت تحدثه وهي تتهادى وتكاد تسقط، عن فتيات الرصيف وسعادتهنّ وتفكيرهنّ الآن في الحاضر دون المستقبل، وعن سبب ضياعهنّ ايضاً. لعلها ادركت حتماً أن مصيرها لا محالة سيصير مصير هؤلاء الفتيات نفسه بعد غياب حبيبها عنها.

يعود صاحبنا الى بيروت، فيرى أمه، وتصبح «جانين» مجرد ذكرى. وبعد اسابيع من مغادرته باريس تصله رسالة منها تخبره فيها ان الطبيب ابلغها بأنها حامل، وتستشيره فيما يتوجب عليها فعله بثمرة حبهما: اتحتفظ بالجنين أم تلجأ الى الاجهاض؟

بعودة صاحبنا الى بيروت اصبح «يعيش مع امه ومع التقاليد التي نما فيها وشرب منها، ولم تكن «جانين» الآن سوى مجرد ازعاج للأم والتقاليد التي تكونه وتكوّن مجتمعه، فعليه ان يبعدها حتى يحصل على شيء من الانسجام مع الوسط الذي يكوّن حاضره»(٢٥).

لقد اختار بنذالة هذا الحل ليدفع بجانين الى الهاوية، فهو لا يمكن ان يتزوجها لأنها مدنّسة بخطيئة لا يمكن ان تغتفر، فهي لم تكن بكراً حينما عرفها، بل انها قد اعترفت له بأنها في لحظة من لحظات (الضعف البشري) اسلمت نفسها لخطيبها «هنري». فكتب رسالة لها ينكر فيها صلته بها وبالجنين الذي في احشائها «فقد رأى وهو يكتب تلك الرسالة ظل ذلك الرأس، رأس امه يهتز هادئاً، موافقاً تارة، معارضاً تارة اخرى»(٢٦) حتى أنجز كتابة الرسالة.

وهنا تتّحد فرديته وشرقيته وتتضامنان، كما ينضاف صوته وصوت امه – رمز الشرق العتيق – للقضاء على جانين وما تمثله من حضارة غربية، فمع ان الشرق يأخذ من الغرب التطور العلمي والثقافي (الجانب الايجابي منه) ولكنه بالمقابل لا ينسى ما فعله هذا الاخير من استعمار واستغلال فبدلاً من ردّ الجميل، يقوم بالانتقام لماضيه.

وعلى الصعيد الفردي، فإننا – والبطل نفسه – لا ننكر فضل جانين عليه، دفعت شخصيته دفعاً الى الامام وزادت من ثقافته وحررته من كثير من عقده وقيوده ولكن في المقابل، بدلاً من الاعتراف بالجميل ينتقم منها شرّ انتقام. فيطعنها بتلك الرسالة في موضع جرحها القديم اي ثقتها في الانسان.

لقد قام بإعادة ثقة «جانين» بالرجال؛ هذه الثقة التي فقدتها باكتشاف خيانة خطيبها «هنري». ومن هنا، يأتي انكاره صلته بمحبوبته ضربة قاصمة لها بل هذا الانكار يعتبر اقصى درجات الانتقام، هي التي احبته دون مقابل. بل ان ما يزيد من حدة هذا الانتقام وفظاعته انه لم يكتف بإنكاره صلته بها ولكن اتهمها في شرفها، أي بأنها كانت لها عدة علاقات غير شرعية مع اصدقاء آخرين. فاتهمها في تلك الرسالة بأنها (مومس) مرّ عليها الكثير من اصدقائها بينما علاقته بها كانت علاقة بريئة. وهكذا كانت هذه الرسالة هي الدفعة الاخيرة لجانين نحو الهاوية. ولن تكون هذه الهاوية الا الضياع فتصبح «جانين» مومساً تقتات بجسدها وحينما يلتقي بطلنا بها في آخر الرواية، يطلب منها السماح فتسامحه مع أنها لم تسامح خطيبها «هنري» مع جرمه الصغير مقارنة مع جرم بطلنا تجاهها.

ومع انه ادرك – حينما رآها – بأنها اصبحت مومساً، الا انه عرض عليها الزواج. لكن «جانين» رفضت ذلك وتركت له رسالة تقول له فيها: «... ان بوسعي ان اتمثل نفسي اذا رافقتك، ستجرجرني خلفك. سأعيق طموحك. سأكون انا في السفح وتكون انت في القمة. فامض قدماً يا حبيبي ولا تلتفت الى ما وراءك.. وعد الى شرقك البعيد الذي ينتظرك، ويحتاج الى شبابك ونضالك»(٢٧).

وحتى نفهم سبب هذا الرفض يجب علينا ان نتعامل مع هاتين الشخصيتين على المستوى الرمزي وليس الفردي «فلا يعود بطلنا يمثّل نفسه وحدها، ولا يعود يمثل حتى الفتى الشرقي، وانما يغدو رمزاً للشرق الذي يستيقظ، ولا تعود جانين تمثل نفسها وحدها،

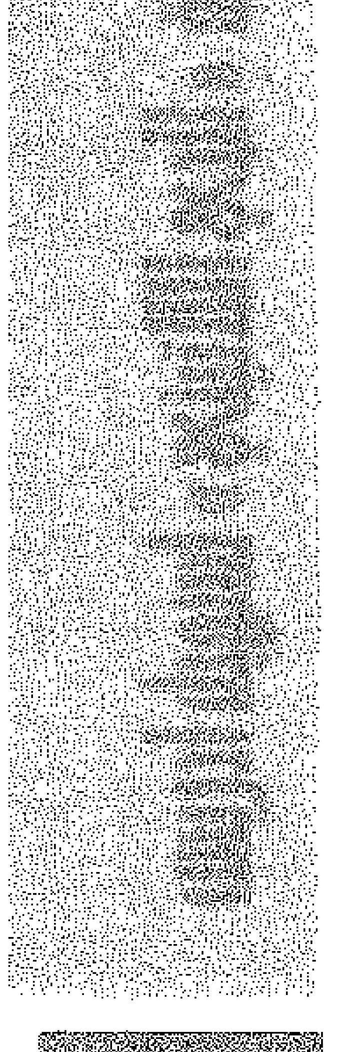
ولا تعود تمثل حتى الفتاة الغربية، وانما تغدو رمزاً للغرب الذي يأفل»(٢٨).

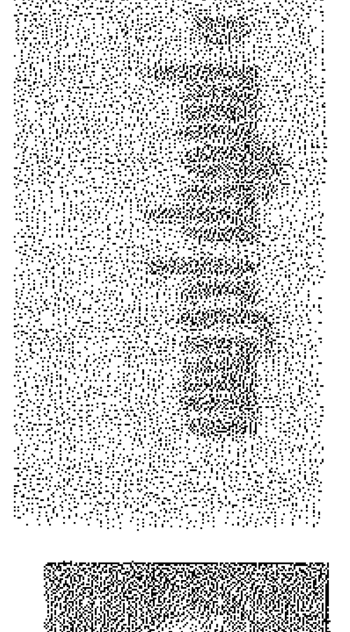
فذروة الصراع الحضاري في هذه الرواية – التي تجسده على المستوى الفردي، العلاقة التراجيدية بين البطل وجانين – هو صراع لا يمكن أن يؤدي الى تكامل، ولكن الرواية هنا تطرحه في جانبه الرمزي على ان نتيجته ستكون ضعفاً في احد طرفي الصراع تقابله قوة في الطرف الخر. اي اذا كان لا بدّ من استيقاظ الشرق من جهله وضعفه، فهذا يقتضي بالضرورة افول الغرب وتدهور حضارته، ولا يمكن ان يكون هناك تكامل بينهما، اذ تؤكد لنا ذلك الرواية نفسها؛ فهي تخبرنا ان ثمرة لقاء بطلنا (الشرق) بجانين (الغرب) كان جنيناً ولكنه اجهض ولم يخرج للحياة.

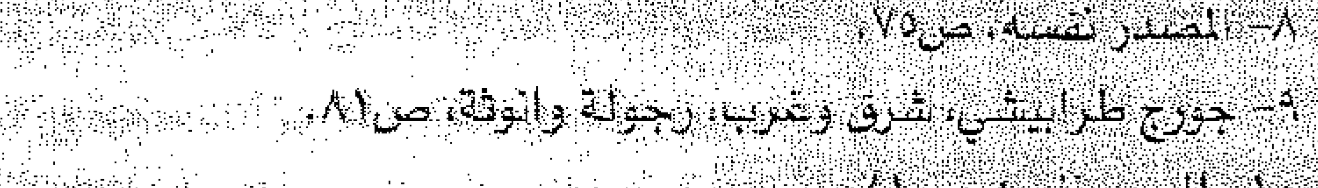
ويمكن لنا في الأخير، تلخيص فكرة الصراع الحضاري هذه على لسان صديق البطل فؤاد حول فكرة اقترانه بعشيقته الفرنسية فرانسواز اذ يقول: «فكرت طويلاً في هذا، ولكنني انتهيت الى الغاء هذه الفكرة. اننا مدعوون في المستقبل يا عزيزتي الى مواجهة كثير من قضايانا القومية التي لا تعني احداً سوانا. وانا لا اعتقد ان زوجة اجنبية تستطيع ان تعني زوجها في معاناة مثل هذه القضايا.. ولئن أنا تزوجت يوماً، فلن اتزوج الا فتاة عربية»(٢٩).

وهكذا تأتي هذه الرواية لتبين عدم استطاعة الالتقاء بين الشرق والغرب، اذ أن هذا الالتقاء، اذا ما حدث ذات يوم، فإنه لن يولّد الا صراعاً وعداوة كما كان في السابق؛ فلا يمكن لأحد القطبين ان ينسى ما اقترفه الآخر في حقه من ظلم وعنف وغزو. وطالما هناك لا شعور جمعي لكلّ منهما محمّل بهذه الصور السلبية عن لقاءاتهما السابقة فإنهما – الشرق والغرب – لن يلتقيا الا ليتصارعا وينتقم احدهما من الآخر.

ان البنية النفسية لرواية «الحي اللاتيني» ورمزيتها لتتنبآن باستحالة وجود علاقة تواصل بين الشرق والغرب بسبب خلفيتهما التاريخية. ولعل الطريف في الامر ان هذا ما يحدث الآن ونحن على ابواب الالفية الثالثة، فما يحدث الآن في العراق وفلسطين وافغانستان من دمار واحتلال وخراب، لخير دليل واصدق برهان على تنبّؤ هذه الرواية منذ بداية الخمسينيات، بما يحدث الآن بين الشرق والغرب.







المراجع المعتمدة في هذه الدراسة:

❖ اللاشعور الجمعي أو الجماعي Incocsicient Collectif – هو، بالمعنى الذي حدده «يونغ»: ما في لا شعور الفرد، ربما يكون من اصل سلفي اي يرجع للأسلاف. وهو مجموع الصفات غير الشعورية التي لم يكتسبها الفرد بل هي موروثة، وهي غرائز بما هي حوافز على القيام بأفعال تقتضيها ضرورة ما، دون ان تتدخل الواعية (الشعور) في استثارتها. فالغرائز، والنماذج البدئية (Archétypes) مجتمعة، تشكّل اللاشعور الجمعي والذي لا يتكون من محتويات فردية خاصة فقط، بل ومن محتويات جماعة او امة او جنس بشري معين، في فترة معينة، ويتكون كذلك من محتويات عالمية ذات حدوث نظامي. يمكن مراجعة:

- كمال الدسوقي – ذخيرة علوم النفس، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، الجزء الاول، ص٦٩٥.
- كارل غوستاف يونغ، علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم: نهاد خياطة، دار الحوار، دمشق، الطبعة الاولى، ١٩٨٥، ص٢٩٣.

١- سهيل ادريس، الحي اللاتيني، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثامنة، حزيران ١٩٨١، ص٥-٦.

٢- جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وانوثة: دراسة في ازمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، شباط، ١٩٧٩، ص٨٣.

٣- سهيل ادريس، الحي اللاتيني، ص٤١.

٤- المصدر نفسه، ص٤٢.

٥- غالي شكري، ازمة الجنس في الرواية العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١٧٢.

٦- يراجع: جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وانوثة، ص٨٠.

٧- سهيل ادريس، الحي اللاتيني، ص٨٥.

٨- المصدر نفسه، ص٧٥.

٩- جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وانوثة، ص٨١.

١٠- المرجع نفسه، ص٨١.

١١- المرجع نفسه، ص٩١.

١٢- سهيل ادريس، الحي اللاتيني، ص٧٧.

١٣- المرجع نفسه، ص١١٧.

١٤- المرجع نفسه، ص١٢٥.

١٥- المرجع نفسه، ص١٢٨.

١٦- المرجع نفسه، ص١٦٩.

١٧- المرجع نفسه، ص١٢٧.

١٨- المرجع نفسه، ص١٧٢.

١٩- المرجع نفسه، ص١٧٦.

٢٠- المرجع نفسه، ص١٨٧.

٢١- المرجع نفسه، ص١٨٧.

٢٢- جورج طرابيشي، عقدة اوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٣٠٩.

٢٣- سهيل ادريس، الحي اللاتيني، ص١٩٠.

٢٤- جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وانوثة، ص٩٦.

٢٥- يوسف الشاروني، دراسات في الأدب العربي المعاصر، مطابع كوستاتسوماس وشركاؤه، بيروت، د. ط، ١٩٦٤، ص١٨٧.

٢٦- سهيل ادريس، الحي اللاتيني، ص٢٣٢.

٢٧- المصدر نفسه، ص٢٨١-٢٨٢.

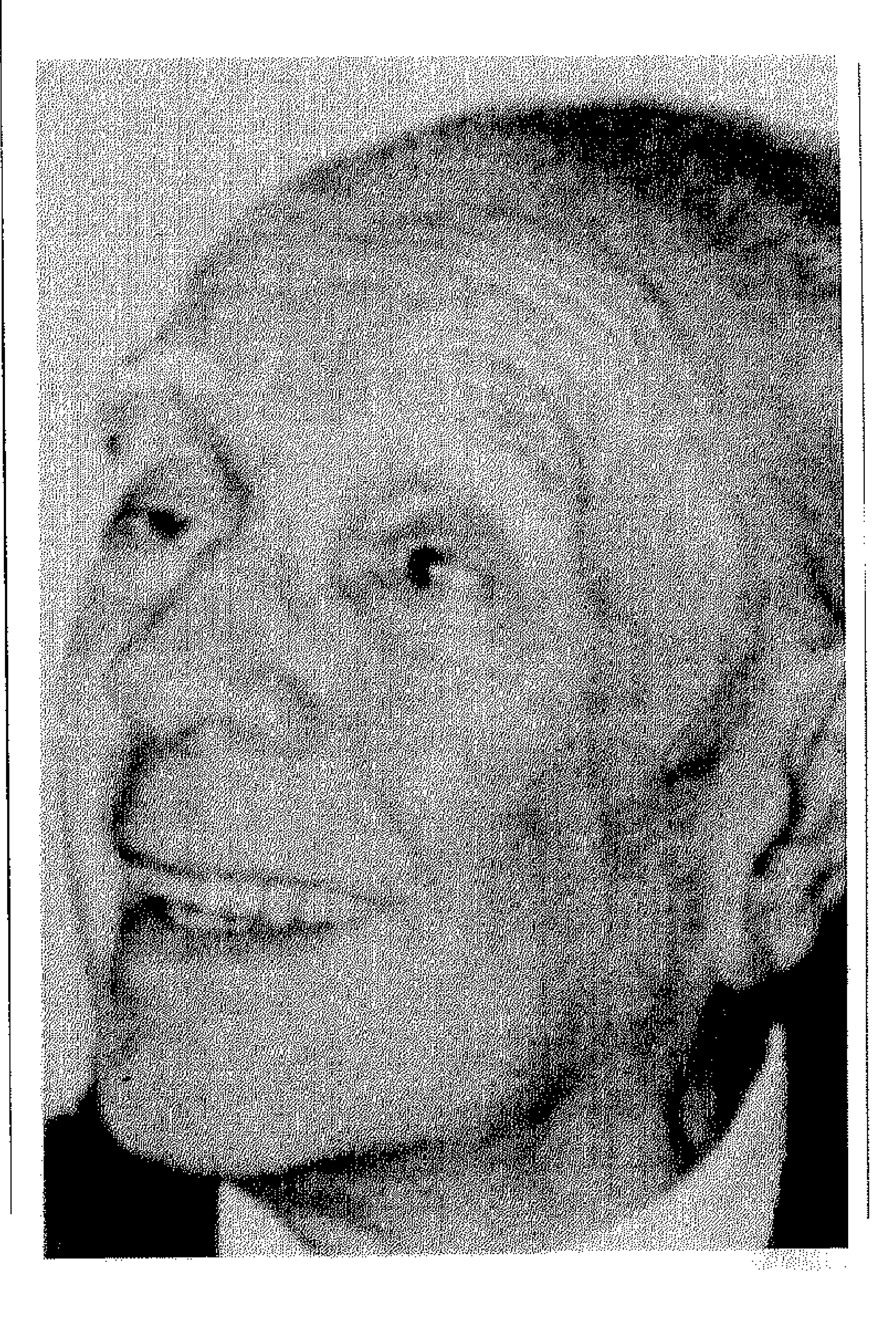
٢٨- جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وانوثة، ص١٠٩.

٢٩- سهيل ادريس، الحي اللاتيني، ص١٥٨.

متاهات بورخيس



(ستحل ذكرى وفاة الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس في الرابع عشر من شهر تموز فقد توفي في اليوم نفسه بجنيف من سنة ١٩٨٦ مخلفا تراكما أدبيا رائعا وفاتنا يشغل به إلى اليوم وفي المستقبل كذلك كل مهتم بالأدب العالمي العميق والإنساني. وبهذه المناسبة نعيد قراءة بورخيس لما يحقق لي ذلك من متعة قراءة وبحث وللقارئ من تعرّف وتواصل ومعرفة بهذا الكاتب المتاهي بامتياز.)



١-أقنعة بورخيس

ربما كان هوى بورخيس يتمثل في أن يخلط هويته وأشكاله: يتقدم دائما مقنعا كما لو في قدر حياة سابقة سوف يكون قرينها أنه هو نفسه الآن شخصه القصصي الخاص في تناسخ ربما يحيل هذا النوع من الازدواج والقناع على تجربة عماه الذي حصل تدريجيا منذ الولادة ثم بصفة نهائية، والذي - على نحو أو آخر - إن لم يكن يريده فقد تقبله على الأقل... ومهما يكن فقد كان بورخيس على بينة من هذا الرهان: (اتخذت قرارا قلت لنفسي: بما أنني فقدت عالم المرئيات المحبوب فعليّ أن أبتدع شيئا آخر: عليّ أن أبتدع المستقبل وهو ما سوف يعقب العالم الذي فقدته في الواقع)(١).

بعد النظر ليس محصورا على ذوي البصر بل كان بورخيس وغيره ممن سجل التاريخ أسماءهم من رجال الأدب المكفوفين الذين أبحروا بلا نهاية في أدق التفاصيل والرؤى. يسبرون أغوار النفس بحدس خارق.

يتحدث بورخيس عن مأساته بهدوء عجيب موجها الخطاب إلينا عن طرق قرينه في قصة الآخر:

(أجل فحينما ستبلغ سني ستكون قد فقدت البصر كليا على وجه التقريب. ولن ترى غير اللون الأصفر والظلال والأضواء. لا تقلق فالعمى التدريجي ليس أمرا مأساويا. بل هو أشبه بأمسية صيف بطيئة)(٢) وهذا لم يمنعه من أن يصبح أبرز كاتب قصة قصيرة في العالم. اختار هذا الجنس الأدبي بعدما جرب كتابة الشعر الذي لم يعد يهتم به كثيرا بعد تقدمه في العمى أما الرواية فقد اعترف مرارا بعدم قدرته على مواصلة تسلسلها المتعب.

٢- ولادة جديدة

انفراده بجنس القصة القصيرة جعله يجرب عدة طرائق لكتابتها وسردها تكاد تكون من اختراعه وخاصة به دون سواه. باعتراف النقد العالمي فقد ابتدع جنسا غير خاضع للتجنيس ليست قصته قصة تشيكوف أو موبسان أو إدغار ألان بو أو كافكا إنها قصص شبكية الخيوط بالتداعيات والتعليقات والحواشي والأحلام والمصادر التاريخية والفلسفية والأدبية. شخصياتها مستعادة أو مختلقة من عوالم حقيقية أو تخيلية. بتغريب في اللغة والأحداث واقتصاد تقشفي في البناء المحسوب سنتمتريا وكأننا أمام رقعة شطرنج أو متاهة.

بالتأكيد يعود ذلك إلى مرجعيته الواسعة. فظلال مقروئه مبثوثة في قصصه كما آثار حفريات أركيلوجية. فنصوصه القصصية تؤكد معرفته اللامحدودة بالأدبيات الإنسانية ويكاد قارئها يجزم بمعرفته للعربية والعبرية لكنه سيندهش حين يعترف بورخيس أنه لا يعرف منهما إلا بعض الكلمات المتجانسة مع اللغة الإسبانية. بالإضافة إلى إتقانه للفرنسية والإنجليزية. أليس هذا غريبا؟ فبورخيس لا يدعي ما لا يعرفه بالرغم من الادعاءات الأدبية التي كان ينسجها خياله داخل متنه القصصي. فيحيرك أين هو المصدر الحقيقي من المصدر الوهمي؟ يحيلك في بعض الأحيان على نصوص ومراجع تظن أنها موجودة فعلا وهي في الحقيقة من نسج خياله الخصب.

فما بين الوهم والحقيقة لديه شعرة رفيعة تشكل خط السرد الغرائبي. ولعل أحسن نموذج عن هذا قصته الجميلة: (كتاب الرمل) إذ أن موضوعها هو كتاب الرمل اللامتناهي والذي لا وجود له أصلا إلا في مخيلة بورخيس. يتحدث عن هذا اللعب الساخر الوهمي البلاغي اللامتناهي (إن هذه الصفحات هي لعب غير مسؤول يقوم به امرؤ خجول لم يجد الشجاعة الكافية لكتابة حكايات. فتلهى بتزييف أو تحوير قصص الآخرين، ودون عذر جمالي في بعض الأحيان).(٣).

إن مثل هذه التصريحات تعتبر بؤرة السرد عند بورخيس. لأنها تمويه عن عمق الاستراتيجية السردية التي يشتغل داخلها. فالمطلع على مؤلفاته لن يجد طبعا حكايات ولكنه سيجد نفايات حروب معرفية وحفريات أركيولوجية، أطلال زمن بائد، مقروء هامشياً، حدثاً مهملاً وعابراً.

٣- النزول إلى السراديب

تحقق قراءة بورخيس متعة نادرة ودوار دهشة وافتتانا بشحنات من الأحاسيس تجرف وتشدّ إلى القرار الحاسم: النزول إلى سراديب السرد البورخيسي متيقنا من الإسار الأبدي الذي ينتظرك وراء ستارة بورخيس المعتمة المحبوكة بواقع من الأحلام وأحلام من الأحلام: (الكتاب ليس مرآة لانعكاس الواقع بل شيء جديد نضيفه إلى هذا العالم)(٤).

المتعة المختلقة لهذا العالم تشبه المتعة الافتراضية بواسطة الوسائط الحديثة تتجدد باستمرار وتحفر قنواتها ومساربها ومواقعها ومتلقيها بكيفية تلقائية تتماهى مع قراء في شتى أنحاء العالم.

يقول أيضا: (كتابة كتاب، فصل، صفحة، فقرة، ليست لها علاقة بالمطلق مع نفوري أو ميولاتي، أو عاداتي، لا تتغذى بكراهية عصري، ولا بتعاطفي الذي يظهر في بوينس أيرس أو الذي قد يظهر في أوكسفورد...)(٥).

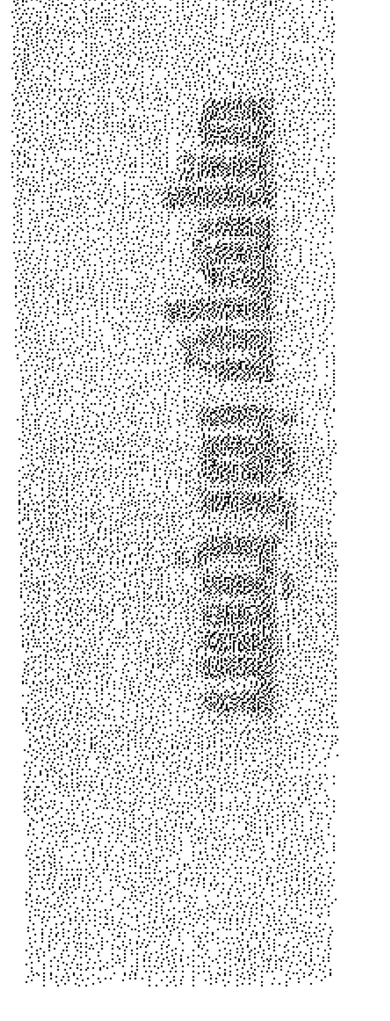
يسعى بورخيس إلى كتابة قصة عالمية افتراضية للمستقبل أي إلى ذلك القارئ المتكرر REPTITIVE النموذجي المؤول الجيد. الذي يبحث عن المعنى المحجب المقنع المنغلق لكشف التحولات العميقة لمسارب السرد. لكن ذلك لا يتحقق إلا إذا حل القارئ في نصوص بورخيس واندمج وحيدا بعيدا في أنهار سرده الجارفة والعميقة. فكما يقول نيتشه: (كل ما هو عميق يحب القناع) هذا القناع جزء من الأدب الغرائبي البورخيسي الذي يمتح من الميتافيزيقا القديمة: غنوصية وصوفية وهندية ويونانية ومسيحية... هذه الشبكة المعرفية صبغت قصصه بطلاء التجريد والأسطورة والأحلام.

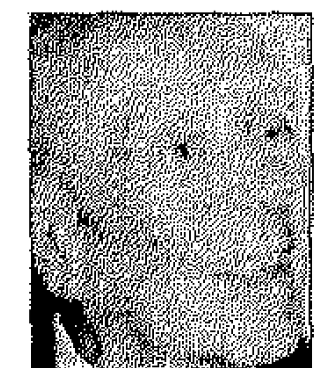
ويتمثل هذا التناص التوليدي في نصوصه وكأنه تعليقات وحواش على كتب ومراجع درسها بورخيس مثل ألف ليلة وليلة في (حكاية الحالمين) والدون كيخوتي في (بيير مينار مؤلف "الكيخوطي") ومؤلفات ابن رشد في قصته (بحث ابن رشد) ومن أحداث تاريخية في (مكتبة بابل) أو (الظاهر) أو (كتاب الرمل) أو (حديقة السبل المتشعبة) وغيرها. وهي تعليقات ونزهات وافتراضات حول أحداث تاريخية بصور جديدة مثل قصة (الظاهر) أو (مكتبة بابل) أو (موضوعة الخائن البطل). وهو أحيانا يوضح الدلالات المقصودة لهذه الواقعة أو تلك، وأحيانا أخرى يعمق الرؤية ويخلق فضاء مستعصيا على الفهم. بل يجعل شبكته السردية عرضة لانزياحات خيالية ولغوية تجعل الشخوص الواقعية مخلوقات عجائبية وطرائق السرد أشد تعقيدا وانغلاقا.

٤- سرد الشعور الباطني

في قصة (الخرائب الدائرية) نجد عالما متخما بالأحلام والكوابيس إذ تبنى منذ وصول الرجل الصموت من الجنوب إلى المعبد المقدس الذي التهمته النيران ذات يوم. القصة تتلاعب بمفهومي الحلم والوحي، فالأول رافد تأمل وحكمة والثاني رافد طقوس وعقائد. تحكي القصة حكاية رجل صموت انقطعت عنه فجأة أحلامه وإلهامه.

فعاش أوقاتا عسيرة من عمر القحط حاول التخفيف من حدتها بالصلاة والتقرب من الآلهة الكوكبية. ثم أخيرا عادت إليه أحلامه بتجلياتها وأوهامها وعاد أيضا إلى ملامسة واقعه الشخصي فما حلم حين شكل كائنا ادعى بنوته وتسييره نحو خلق المعجزات تتحقق فعلا وأصبح منافسا ومصدر إزعاج دائم فقد نقل إليه الرواة أن ابنه الوهمي يحقق المعجزات، فهو يمشي فوق النار دون أن تحرقه وأن النار وحدها تعلم أنه ليس إنسانا وإنما هو شبح من اختلاق الأحلام فقط: (وكانت نهاية تأملاته مفاجئة وان كانت بضع علامات قد بشرت بها. ففي البدء ظهرت على البعد سحابة (بعد جفاف طويل) فوق هضبة خفيفة مثل طائر. ثم اكتسبت السماء جنوبا اللون الوردي لون لثة الفهود ثم كتل الدخان الهائلة التي أصدأت معدن الليالي. وبعد ذلك كله فرار الحيوانات المذعورة. يعني ذلك أن ما حصل منذ قرون كثيرة قد تكرر: فقد دمرت نار خرائب معبد إلى النار. هكذا رأى الساحر، ذات فجر لا طيور فيه، نارا متدفقة تصهر على الأسوار، ففكر لحظة أن يلوذ بالمياه. غير انه سرعان ما أدرك أن الموت إنما جاء ليتوج شيخوخته ويقيله من أعماله، وسار فوق مزق النار،





بيد أن هذه لم تنهش لحمه، بل ربتت عليه وغمرته دون سخونة ودون إحراق بارتياح وذل، رعب، أدرك أنه هو أيضا مجرد مظهر كان شخص آخر بصدد رؤيته في المنام)(٦).

بهذه الصيغة التي يتلاعب فيها بورخيس بطقوس بدائية للتعليق على أن الحياة والموت مجرد عبور إلى واقع آخر أو أن عبور الإنسان من الموت إلى الحياة شيء واقعي وحقيقي في التصورات الإنسانية إما بالتناسخ أو في شكل أحلام يحلمها آخرون.

بهذه الصيغة يكون بورخيس قد خلق عالما قصصيا مبنياً بمكونات فانتازية فهو يستغل الأحلام ليجعلها قاعدة سردية لقصصه. فمثلا في قصة (الآخر) يوظف بورخيس فكرة فلسفية أثيرة عند أدباء أمريكا اللاتينية وهي فكرة العود الأبدي.

يضع بورخيس نفسه (يشتغل بورخيس كثيرا بل بنهم على سيرته الذاتية) وهو في سن الكهولة أمام تجربة فريدة وهي عودته إلى شبابه فبورخيس الكهل يلتقي ويحاور بورخيس الشاب.

يحاول المبدع بصفة عامة (الاهتمام بالشعور الباطني اللاواعي في الإنسان. عن طريق استبطان أحلامه بالتأمل ورسم التعقيدات النفسية، وما تولده من كوابيس، وعقد نفسية وهلوسات، وغيرها من الأعراض الملتصقة بالكائن، عن طريق مخيلة طافحة بالصور، التي ليست سوى فضاء ينفتح باستمرار)(٧).

ولنبدأ الآن من بداية قصته (الآخر): (وقعت الواقعة في شباط ١٩٦٩ شمال بوسطن بكامبردج، إنني لم أروها حينها لأن نيتي كانت نسيانها حتى لا أفقد صوابي واليوم في ١٩٧٢ أعتقد أنني إذا رويتها فسيأخذها الناس مأخذ الحكاية، وربما صارت كذلك بالنسبة لي مع مرور الزمن. أعلم أنها كانت فظيعة لحظة وقوعها. كما كانت أفظع طيلة الليالي المؤرقة التي تلتها. بيد أن ذلك لا يعني أن سردها يمكن أن يثير عواطف أحد دوني ص٣٣)

هذه بداية توضح بجلاء تركيبة القصة التي ستأخذ شكل متوالية غرائبية تخرق المألوف وتفتته ليس فقط على مستوى الحدث. فعندما يصرح الراوي المصاحب أن القصة وقعت فعلا في شباط ١٩٦٩ بكامبردج فهو هنا يعين الزمان والمكان مع التصريح بأنه حاول نسيانها والتكتم عليها. ويصدر في نفس الوقت حكمه عليها بأنها لا تصدق بدليل أنها كادت تفقده صوابه لهذا فهو يعتمد على القارئ لخلق تعاقد موثوقي يحين صدق الحكاية باستمرار لا متناهٍ.

هذا الجسر الضمني مقصود من طرف الراوي وهو جوهر الحكاية بصفة عامة.

تستند القصة على ضمير المتكلم وفضاء غرائبي وبهذا يعد بورخيس تركيبة خادعة وماكرة لقارئه المطالب بالاندماج الكلي والتصديق على الأقل تصديق صوته المتماهي مع الصوت السردي وهذه الطريقة السردية حققت نجاحات باهرة مع إدغار ألن بو في قصته (القط الأسود) و(القلب الواشي) ورفيقه في الإغراب كافكا وموبسان وقبلهم جميعا مع لوسيوس بأبيليوس (ولد حوالي ١١٤ب.ع) في قصته الشهيرة (الحمار الوحشي).

لكن الفرق بين هؤلاء وبورخيس أنه في هذه القصة لا يمكن الفصل بين المؤلف والراوي والشخصية. وهذه استراتيجية سردية لا يتقنها غير القليلين من القصاصين. لاحظ هذا المقطع: (دنوت منه وسألته: " سيدي هل أنت أوركوايي أم أرجنتيني" "أرجنتيني، بيد أني أعيش بجنيف منذ ١٩١٤ " كذلك كانت إجابته وحل صمت طويل ثم واصلت: " في رقم ١٧ شارع مالاكتو إزاء الكنيسة الروسية؟" أجابني منعما..قلت بحسم:" في هذه الحال أنت تدعى خورخي لويس بورخيس. أنا أيضا خورخي لويس بورخيس، نحن في ١٩٦٩ وفي مدينة كامبردج)(٨).

ينظر بورخيس باستمرار إلى نفسه من خلال الذاكرة وكأن صورة بورخيس في شبابه الضائع لا تنفك تلازمه. هذه العلاقة المثيرة بذاته يعبر عنها بورخيس قائلا: (سيكون من المبالغ فيه الادعاء بأن علاقاتنا عدائية، فأنا أحيا، وأترك نفسي تحيا كي يستطيع بورخيس حبك أدبه، وهذا الأدب يبررني. إنه لا يضيرني بشيء، أعترف بأنه تمكن من كتابة صفحات قليلة قيّمة، بيد أن هذه الصفحات لا تستطيع إنقاذي، ربما لأن الجميل لم يعد ملكا لأحد، بما في ذلك الآخر، وإنما هو ملك للغة والتراث. عدا ذلك، فإن قدري الضياع، بصورة نهائية، ولن يبقى في الآخر غير لحظة ما مني. رويدا رويدا أتنازل له عن كل شيء، وإن كانت عادته الفتّانة في التزوير والتضخيم تكلفني المشقة. لقد فهم سبينوزا بأن الأشياء تريد البقاء في كينونتها، فالحجرة تريد أن تظل حجرة إلى الأبد والنمر يريد أن يبقى نمرا، أما أنا فعلي أن أبقى في بورخيس)(٩).

إن جوهر العلاقة بين بورخيس وأناه يؤشر على أن بورخيس يحاول التعبير عن العزلة والرعب واللاجدوى المشكل منها العالم الغريب والزمن الداخلي للإنسان.

٥- سيرة الاحتمالات الضائعة

ولا يجد بورخيس سلاحا يقاوم به هذه الغرابة وهذه الحجب السميكة عن الإدراك غير السخرية التي يتلاعب بها إلى أقصى إمكانياتها فهو يسيّج فضاء حكاياته بالتأكيد لأجل التهكم من صرامة الواقع و الزمن وصيرورته الكرونولوجية القاسية التي تتقدم نحو التغير والكهولة والموت. كل كائن كيفما كان يكون في يوم من الأيام شابا حيويا مفعما بالطاقة والحياة والآمال ثم يتحول تدريجيا (بورخيس تحول تدريجيا من الإبصار إلى العمى) إلى كهل يقيده الاسترخاء والإغفاء والسكون وفقدان الذاكرة وشبح الموت.

وبورخيس بذلك يعبر عن نفسه ويستحلب إحساس القارئ بقوة ضاغطة من التوتر والانفعال.

إذا فقدت الذاكرة عنفوانها وبريقها تفضل الأحلام (تجربة الروائي العظيم نجيب محفوظ خير دليل على ذلك) قلت الحلم وسيلة لاختراق الزمن ونمطيته فهو بطبيعته كنص رمزي لا يعترف

بالضوابط الزمنية بل يتحداها على مستوى البناء السردي والموتيفات والدلالات التي تبقى مستعصية على التأويل خصوصا إذا حولت إلى نص إبداعي.

لاحظ معي هذا المقطع من القصة نفسها: (النهر الذي جلس بجانبه جزء من هذا الزمن المحجب) والنهر كما نعرف رمز منفلت ومقنع ومكثف في نصوص عديدة وغالبا ما يرمز إلى الزمن وصيرورته المتقدمة إلى الأمام وتجدد الوقائع اللامتناهية.

بورخيس من القصاصين القلائل الذين يستغلون أحلامهم بوعي ودراية. ففي قصصه غالبا ما يذكرني بالسينمائي السوريالي الإسباني لويس بونويل الذي كان يحوّل أحلامه إلى السينما ولا يفوتني أن أشير إلى أن بورخيس كانت بدايته قصائد سوريالية أيضا لكنه تحول عنها إلى الغنائية.

لاحظ معي هذا المقطع: (إذا كانت هذه الصبيحة وهذا اللقاء حلمين. فكل منا لا بد أن يعتقد أن الحالم هو. ربما توقفنا عن الحلم. وربما لم نفعل وبين هذا وذاك نحن مرغمان على قبول الحلم. مثلما قبلنا الكون. وقبلنا أن نكون مولودين. وقبلنا أن نرى بالأعين ونتنفس. قال بقلق:" وإذا تواصل الحلم؟ ولتهدئته، وتهدئة نفسي. ادعيت سكونا كنت خاوي الوفاض منه، في الواقع قلت له: " ها إن حلمي قد دام سبعين سنة. وعندما نتذكر في نهاية المطاف، فإنه لا يكون بمستطاعنا إلا أن نلتقي ذواتنا. وذلك ما يحدث الآن. عدا أننا اثنان. ألست تريد أن تعرف شيئا عن ماضي الذي هو المستقبل الذي ينتظرك ؟ هز رأسه بالإيجاب دون أن ينبس ببنت شفة)(١٠).

فهل إذن هذه القصة تؤرخ لأحلام اليقظة التي انتابت بورخيس وهو يستعيد فكرة أثيرة في الأدبيات حين تلتقي العرافة أو الكاهنة برهط ما وتخبره بما ينتظره من وأهوال يشيب لها الأطفال. مجاز إنساني عن عجز الإنسان عن الاستبصار بما يأتي من مستقبله. لكن يبقى الحلم وسيلة تعويض إذ يستبطن الماضي في كل تجلياته لكن التصورات الأدبية والدينية تفتح له نافذة رحبة على الحاضر والمستقبل ليتحول بالتدرج إلى يتوبيا حقيقية تتوخى التعويض والإشباع والطموح إلى تجاوز أوضاع عجز وإعاقة وحرمان.

وأعتقد أن الأدب يسعى بأحلامه إلى تشييد يتوبياه الخاصة عن العالم ولأجل العالم.

يقول باشلار حول وظيفة الأحلام في الأدب: (التحدث، الكتابة، القول، الحكي! اختلاق الماضي! تذكر الريشة في اليد وبقلق معلن عنه، في هذه اللحظة من البديهي أن نكتب ونؤلف ونزخرف أحسن، لكي نكون متأكدين جيدا من تجاوز سيرة واقع جار إلى سيرة الاحتمالات الضائعة، ونقصد بذلك الأحلام نفسها، تلك الأحلام الحقيقية، الأحلام الواقعية المعيشة بليونة وبطء. الخصيصة الجمالية للأدب تكمن هنا. للأدب وظيفة النيابة لأنه يمنح الفرص الضائعة حياة جديدة)(١١).

وهذا ما يحاول فعلا أن يقوم به بورخيس فهو يشيد من فرصه الضائعة عوالم حكائية مذهلة يجرب فيها كل ترسانته المعرفية بدقة وصنعة لكنه في المقابل لا يمنح القارئ طمأنينة مصطنعة بل يحرك دواخله بارتجاج كلما استطاع ذلك مسيجا قراءه بمتاهات لا متناهية يشرد فيها مرغما على توقيع صفقة تنازل للمدهش والعجيب واللامتوقع.

بورخيس في قصصه (يتوخى تنضيد الخيال داخل الوعي وتكسير دفة الوهم بين الوعي واللاوعي، حيث ترفل حقائق لا يستطيع الكائن مجابهتها. كما هو ذاكرة لعكس جراحات الباطن ورش القارئ بدمائها، آلام ترقد في نواة العقل الذي يتردد أمام أحداث تكون موسومة بفوق طبيعي.. وأيضا حس تراجيدي، ما انفك يحقن القارئ بمشاهد تغترف من الحزن الموغل مداه القاسي، من الفكاهة السوداء مما يعطي الانطباع بالحيرة والتردد أمام رعب المعنى الذي هو تجل من تجليات رعب الواقع.)(١٢)

استطاع بورخيس أن يؤسس أسلوبه الخاص وطريقته السردية التي لا ينبغي فصلها عن الفضاء الثقافي لأمريكا اللاتينية والمشهد الإبداعي الذي يمثله بامتياز تيار الواقعية السحرية لدى كاربنتييه وأستورياس وبيلوبانيت وخوسيه ليثاما وخوليو كورتزار وماركيز وغيرهم رواد هذا التيار. تشرب رصيد التراث الهندو إسباني والعالمي أيضا فصاغ أدبا معاصرا ألهم أجيال الكتاب في العالم بأسره. وهذا فوكو المفكر الفرنسي يصرح أن كتابه (الكلمات والأشياء) استلهمه من أعمال بورخيس وكذلك روجي كايوه يعترف أن أدب أمريكا اللاتينية هو أدب الغد العظيم وأن ساعته قد حانت الآن.

❖ قاص وناقد من المغرب



الهوامش:

١- عبد الكبير الخطيبي: بورخيس والشرق العربي مجلة آفاق : اتحاد كتاب المغرب ع ٢ / ١٩٩٢. ص ٩١

٢- خ لويس بورخيس : المرايا والمتاهات، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال ١٩٨٧ ص ٤٠

٣- المصدر نفسه ص ٨

٤- Borges: jeux de styles.par hector bianciotti. Le monde des livres vendredi, 26juillet 1996.

٥- IBID

٦- المرايا والمتاهات ص ٢٢

٧- شعيب حليفي : شعرية الرواية الفنطستيكية مجلة الكرمل ع ٤٠/٤١ / ١٩٩١ ص ١١٠

٨- المرايا والمتاهات ص ٣٢

٩- المرايا والمتاهات ص ٨٧

١٠- المرايا والمتاهات ص ٣٥

١١- نقلا عن مقالة لدومنيك فرنديز

١٢- المصدر السابق من دراسة الناقد والروائي المغربي شعيب حليفي.

"الاقتباس".. جدل الرواية والسينما



د. جهاد عطا نعيسة - سورية

الاقتباس بعامة اصطلاحاً، هو بناء عمل فني استناداً إلى عمل آخر من أي جنس كان. أما الاقتباس السينمائي وفيما يتصل بالعلاقة بين الرواية والسينما، فهو: بناء عمل سينمائي استناداً إلى عمل روائي، بغضّ النظر عن درجة هذا الاستناد ووجوه خياراته وتجلياته. وهو من جهة أخرى الوجه الأبرز لهذه العلاقة، والحقل الأكثر خصوبة للقراءة المقارنة بين الفن الروائي والفن السينمائي.

الاقتباس، إذن، صيغة إجرائية موازية للمحاكاة بين أدب وآخر. وهي كما يُلاحظ الجمالي الفرنسي "إيتيان سوريو" أحد أبرز دارسي العلاقة بين الفنون ، متيسرة بين أنواع منها أكثر من سواها ، وهذا ما يُذكِّر بالمحاكاة بين نصوص أدبية تنتمي إلى أسرة لغوية واحدة، فالموسيقي مثلاً أقدر على محاكاة الشعر من سواه من الأجناس الأدبية، أو الأنواع الفنية بعامة، وقد يكون في بعض التفخيم في تلاوته محاكاة موسيقية معقولة، كما فعل المؤلف الموسيقي الفرنسي"لويس نيدر ماير" (١٨٠٨-١٨٦١)، حين لحّن قصيدة " البحيرة "لـ"لامارتين"، وكما فعل المؤلف الموسيقي الفرنسي أيضاً "دوبارك" (هنري فوجيه) (١٨٤٨-١٩٣٣)، حين لحّن قصائد بودلير فأعاد التفكير فيها من منظور موسيقي. لكن حين استلهم الشاعر اللاتيني "لوكريسي" (٩٨-٥٥) ق.م بعض أشعاره من التماثيل، أو اقتبس "دافيد" (١٧٤٨-١٨٢٥) معظم لوحاته من نقوش جدارية، أو اقتبس "أوجين دولاكروا" (١٧٩٨-١٨٦٣) بعض لوحاته من القصائد...إلخ، ففي مثل هذه الحالات اقتضى الأمر ما هو أقرب إلى فعل ترجمة أقل يسراً، وأكثر تطلباً وجهداً بكثير(١).

على الرغم من بساطة التصوّر النظري المطروح أعلاه لهذه المقارنة، فإن ارتباكاً جديراً بالمعاينة سرعان ما يؤكد نفسه كلما وجدنا أنفسنا أمام النمط الثاني من الاقتباس وهو: إغلاق أفق الترجمة في بعض الحالات، في ترجمة الأنواع الفنية من لغة فنية إلى أخرى، كما في ترجمة الأعمال الأدبية من لغة إلى أخرى، وإذا ما كان الانغلاق عائقاً يسعى المترجم الأدبي بكل جهوده لتخطيه كي يوصل ترجمته إلى قارئي النص في اللغة الجديدة ، فإنه فيما يتصل بترجمة نوع فني إلى آخر، قد يكون موقعاً ملائماً لإبداع خصيب كثيراً ما يستثمره المبدعون الكبار في خلق جديد يتجاوز سابقه ويتفوق عليه.

" غير قابل للترجمة " هذا ما يعلنه "سوريو" ما دمنا لا نزال قريبين من الإطار الذي وضعه لهذه المشكلة بوصفه حقيقة يتعيَّن إقرارها ببساطة(٢). ويبدو أن "سوريو" لم يكن يتوقع آنذاك أن أعمالاً روائية كانت تتصف بخصوصية أسلوبية وبنائية بدت معهما غير قابلة للترجمة وفقاً للغته سوف تُترجم لاحقاً، من طراز عمل "جيمس جويس": " يقظة فينيغان " (١٩٣٩)، هذا العمل الشهير بموضوعاته الفلسفية والتاريخية واللاهوتية المعقدة، وبنائه اللغوي المسرف: في تداخل لغة الشعر ولغة النثر، واعتماده قدراً كبيراً من التهجين اللغوي على نحو جمع معه في لغته الإنكليزية تسعاً وستين لغة ولهجة منها العربية...إلخ، الذي حققته سينمائياً المخرجة الأمريكية أوروبية الأصل: "ماري آلين بيوت" عام ١٩٦٥. كما أن البنية المعقدة جداً لعمل "مارسيل بروست": "بحثاً عن الزمن المفقود"، لم تمنع المخرج تشيليَّ الأصل "راوول رويز" من إخراج الجزء الأخير منه: "الزمن المستعاد " عامَ ٢٠٠٠، وهو ما كان يبدو لـ "كلود مورياك" فيما مضى أشبهَ بحلم (٣).

أن يقال: إن هذا المشهد الروائي أو سواه غير قابل للنقل سينمائياً، فهذا ما يرفضه أيضاً مخرج الـ " أربعمئة ضربة" الفرنسي الشهير "فرانسوا تروفو"،

فينبّه فيما يتصل بمثل هذه المشاهد الروائية إلى أنه علينا خلق مشاهد معادلة لها، عوضاً من إلغائها كما كان يتم من قبل(٤).

ما يبدو انغلاقاً هنا قد يغدو مفجّراً إبداعياً في غير قليل من الحالات. لنتذكر على الأقل، ونحن في معرض مقاربة تتصل بالفن السينمائي، ما أتاحه الصوت المفقود في السينما الصامتة مثلاً من ولادة قيم جمالية وتعبيرية خاصة بهذه السينما، وكذلك تلك الحساسيات والرهافات الجمالية اللافتة في مدرّجات اللون السوداء والبيضاء حين كان يعزّ استخدام اللون تجارياً قبل السنوات الأخيرة من الثلاثينيات. ثم لنتذكر بعدها دون أن يغيّر من الأمر شيئاً انتقالنا من حقل إبداعي إلى آخر جملةَ الجماليات التي حققتها قصيدة البحور الخليلية في قيودها العروضية، كذلك جملة الجماليات التي لا تزال تحققها قصيدة التفعيلة في مسارها الخاضع لنطاق آخر من القيود العروضية.

الشرط الأصعب بوصفه مفجّراً وكاشفاً جمالياً في بعض الأحيان، هذا ما يجدر بنا الالتفات إليه دائماً حين نقارب مسائل الاقتباس من جنس فني إلى آخر وإشكالاتها المحتملة.

من جهة أخرى، لا يزال الاقتباس موضوعاً خلافياً بين كثير من النقاد والكتّاب، بسبب النتائج السلبية التي يعود بها على العمل الروائي أولاً ؛ إذ يرى فيه مناهضوه إغلاقاً لمخيلة القارئ ؛ وذلك بفرض نمط واحد من القراءة للنص الأدبي المفتوح أساساً على تفسيرات لا نهائية، تبعاً للانهائية عدد القراء الذين يمكن أن يقرأوه؛ ومن ثم لا نهائية أنماط ذائقاتهم ومشاربهم تبعاً لتباين بناهم الاجتماعية والثقافية والنفسية وسواها. إنه موقف يذكّر بموقف الكتّاب الذين كانوا يرفضون دائماً أن تُرافق الرسومُ التوضيحية نصوصَهم.. "فلوبير"، و"مالارميه" و"هنري جيمس" مثلاً (٥).

" المرأة المرسومة تشبه امرأة واحدة، هذا كل شيء، لقد أُنجِزَتْ صورتها وتمّت، وكل كلام حولها لغو، على حين أن المرأة الموصوفة كتابةً تتيح لنا أن نحلم بألف امرأة. وإذن، لمّا كان ذلك قضية جمالية، فإني أرفض رفضاً قاطعاً أي نوع من التمثيل بالرسوم".

هذا ما أكده فلوبير غير مرة (٦). وهو المنظور نفسه الذي يجعل "هنري جيمس" يصرّح مراراً، أن قصةً بالرسوم التوضيحية تشكّل تحدياً للمخيلة(٧).

أما فيما يتصل بقضيتنا (الاقتباس) فقد رفض الروائي الكولومبي الشهير: "غبرييل غارسيا ماركيز" طويلاً نقل روايته " مئة عام من العزلة " إلى السينما، على الرغم من كونه أحد أبرز الروائيين المشتغلين في الحقل السينمائي ؛ ذلك أنه كان يرى في هذا النقل مصادرة لحق القارئ السامي على حد تعبيره في تخيل وجه الخالة "أورسولا"، أو وجه الكولونيل "بوينديا" أو سواهما من شخصيات روايته على النحو الذي يشتهيه، وهو ما سيلغيه النقل السينمائي لهذه الشخصيات، وذلك إذ يقدّم صورة واحدة محددة لكل منها (٨).

الكلمة المكتوبة، وفقاً لمعارضي الاقتباس، تمنح قارئها هداباً من المعاني، بوصفها إشارات نصية غير مصوّرة. أما الصورة السينمائية وعبر بنيتها الواقعية الناجزة على المستوى السمعي البصري، فهي تَحدُّ كثيراً من فعالية المخيلة، وترهنها بمخيلة المخرج منفرداً، أو مجتمعاً مع طاقمه الفني، وتفسيراته وحلوله البصرية والصوتية الخاصة للمادة الكلامية المكتوبة في النص الروائي.

لكن القضية تأخذ أبعاداً مغايرة تماماً لدى أنصار الاقتباس ؛ مستندين في ذلك إلى المعطيات التالية:

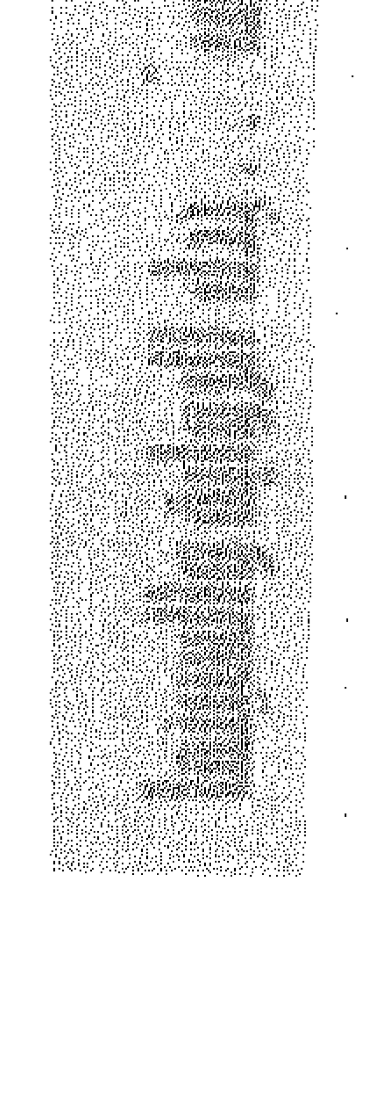
١- الاقتباس بحد ذاته لازمة من لوازم تاريخ الفن: ألا تدين لوحات عصر النهضة مثلاً، لفن النحت القوطي؟.. وماذا نقول عن الصور الصغيرة (المنياتور) البيزنطية التي تمّ تكبيرها في الحجر إلى أحجام المساحات المثلثة التي في واجهة الكاتدرائيات؟.. وهل نأخذ على "مدام لافاييت" ما تدين به في نصوصها السردية لمسرح "راسين"؟ ثم..ألم تبرز الموضوعات المسيحية الكبرى في مسرح العصور الوسطى؟.. إلخ... إلخ. هذا بعض من دفاع الناقد الفرنسي الشهير"أندريه بازان" عن الاقتباس منذ قرابة خمسين عاماً(٩).

إن ما غدا انتحالاً في العرف النقدي منذ القرن الثامن عشر في أوروبا كان مسألة لا تخضع لأي تقويم قيمي سلبي قبلها. ثم ها هي من جديد نظريات "حوارية الخطاب الروائي"، و"التناص"، و"المعارضة" لدى "ميخائيل باختين"، و"جوليا كريستيفا"، و"رولان بارت"، و"جون فراو"... وبعض المنظّرين الآخرين "ما بعد الحداثيين"، تمنح هذه القضية قيماً جمالية محورية في صلب العملية الإبداعية.

٢- الاقتباس مناسبةٌ للقاء فكرين إبداعيين وحوارهما، وما ينتج عنه من إخصاب الرؤية الإبداعية، وتعدد وجوه عطاءاتها. إنه شكل مهم متعين في الحقل الجمالي من أشكال تعدد أنماط الرؤية وتفاعلها عبر حوار الأجناس والمواهب الفنية بعضها مع بعضها الآخر.

٣- في شرط تدنّي عدد قرّاء الرواية، بغضّ النظر عن أسباب ذلك، تتيح أفلمة الأعمال الروائية، اطّلاعَ أعداد بشرية كثيرة على موضوعات النصوص الروائية، وهو ما يبدو مكسباً حقيقياً للنص الروائي ومبدعيه من جهة ؛ كما أن التأثير الإيجابي لبعض الاقتباسات السينمائية يرفع عدد طبعات هذه النصوص أضعافاً. إن رواية "قصة حب" للكاتب الأمريكي "أريك سيغال" مثلاً، التي عرفت أرقاماً قياسية في عدد مبيعاتها وطبعاتها وتداولها في السبعينيات بعد تحقيقها سينمائياً، لم تكن تحظى بجزء يسير من موقعها هذا قبل أن تُحقَّق سينمائياً ؛ إذ سبق أن وُصِفَت في أمريكا نفسها بأنها مجرد قصة صحفية (١٠).

ربما من المتيسر ملاحظة دور الاقتباس السينمائي في ترويج أعمال روائية قليلة الرواج أساساً، لكن ما يجب ألا نغفل عنه هو أيضاً اتساع قاعدة رواج الأعمال الرائجة أساساً بفعل الاقتباس، وشيوعُ تداولها في مراحل متدفقة مع



عرض ومشاهدة اقتباساتها السينمائية. ألا نلاحظ ببساطة، كما نلاحظ دور النشر والتوزيع نفسها الدورَ الكبير الذي لعبته وتلعبه الاقتباسات السينمائية لأعمال محمد عبد الحليم عبد الله ويحيى حقي وتوفيق الحكيم ويوسف السباعي ويوسف إدريس ونجيب محفوظ وصالح مرسي وحنا مينة في اتساع قاعدة قراءتها والإقبال على طلبها؟

٤- ليس من خطر على الأعمال الروائية نفسها حين تتعرض لبعض التحوير، أو الحذف، أو التعديل. فما يجب أن يكون واضحاً دائماً على هذا الصعيد، هو أن الأفلمة بحد ذاتها، حتى في أكثر حالاتها التزاماً أميناً بالنص الروائي تؤدي إلى خلق عمل جديد تماماً(١١)؛ لتَغَيُّر اللغة الإشارية أولاً (الكلمة المكتوبة إزاء الصورة المتحركة الصامتة، أو الصائتة)، ولإلزامية الحذف والتعديل ثانياً، تبعاً للزمن الاصطلاحي الوسطي لطول الفيلم السينمائي. إن نصاً روائياً يقع في خمسمئة صفحة، وعلى افتراض زمن قراءة وسطي يبلغ دقيقة واحدة للصفحة، تتطلب قراءته ثماني ساعات. ومن البديهي للاقتباس السينمائي الذي ليس لديه سوى ربع هذه المدة وسطياً، أن يحذف ويعدّل بهذا القدر أو ذاك، وبهذه الصيغة أو تلك.

جدوى الاقتباس وإيجابياته حتى مع تحويراته للنص الأصلي، يوجزه "نجيب محفوظ" الذي عمل طويلاً في كتابة القصة والسيناريو السينمائيين ببساطته العامية المحببة ؛ إذ يلفت النظر في حوار معه عام ١٩٨٨ إلى تدني عدد القرّاء في مجتمعنا العربي بقوله: "اللي يعرفني من كدة، أحسن من اللي مايعرفنيش خالص " (١٢)، وهو ما يشير إليه قبله بأربعة عقود "أندريه بازان" مشدداً على المكاسب التي تحققها الأعمال الأدبية المقتبَسَة سينمائياً، في الحالات كافةً:

" من العبث أن نثور ونغضب لما يحدث للروائع الأدبية من خفض لقدرها عندما تنتقل إلى الشاشة، على الأقل باسم الأدب، لأنه مهما تكن الاقتباسات تقريبية، فإنها لاتسيء إلى الأصل إزاء الأقلية التي تعرفه وتقدّره، أما الجهلاء فأحد أمرين: إما أنهم سيكتفون بالفيلم، وهو في رأيهم لا يختلف عن غيره بكل تأكيد، وإما أنهم ستساورهم الرغبة في معرفة الأصل، وهذا كسب للأدب. وتدعم هذا اللون من التفكير جميع إحصائيات الطبع التي تسجّل ارتفاعاً بالغاً سريعاً في بيع الأعمال الأدبية بعد اقتباسها في السينما " (١٣).

لكن وجهة نظر الشاعر والسينمائي الفرنسي الشهير "جان كوكتو" تمضي باتجاه مغاير نسبياً؛ إذ يعاين قضية الفشل والنجاح في الاقتباس، فيدفع مسؤوليتها نحو كاتب النص، وذلك بعبارته الوجيزة التالية: " قبل أن يصبح فن الفيلم جديراً بالكاتب، يجب أن يصبح الكاتب جديراً بفن الفيلم " (١٤).

ليس العمل الذي يكتبه شخص ثم يتحول على يد شخص آخر إلى الشاشة في منظور "كوكتو" سوى ترجمة له ترتهن قيمتها بقيمة الأصل الذي ترجمته.

أشكال الاقتباس:

للاقتباس الذي كان ولا يزال عاملاً ودافعاً رئيسياً في تطور المسيرة السينمائية منذ انطلاقتها الحقيقية بوصفها فناً وصناعة، في العقدين الأولين من القرن المنصرم، صيغتان رئيسيتان يمكن أن ينضوي تحتهما كل التجارب التي مورست إبداعاً وتنظيراً على هذا الصعيد. لكن "بازان" الذي لا تزال مؤلفاته السينمائية حية وملهمة على الرغم من انقضاء ستة وأربعين عاماً على وفاته (١٩٥٨)، يقدِّم اجتهاداً ثالثاً في صيغ الاقتباس، وهو اجتهاد يحتمل قدراً من الحوار والمساءلة في درجة وجاهته ومسوغاته، فكيف تتحدد صيغتا الاقتباس المتفَق عليهما؟ وما هو اجتهاد "بازان"؟ وما هو الحوار الذي يمضي بنا إليه؟

الصيغة الأولى: الاقتباس الأمين، أو الحرفي:

قد تكون هذه الصيغة هي الأكثر أمانة من وجهة النظر الشكلية في الاقتباس ؛ إذ إن الفيلم لا يعدو في هذه الحالة كونه ترجمة مباشرة للنص الروائي من لغته الإشارية المكتوبة ، إلى لغة إشارية أخرى هي اللغة السمعية البصرية. إن الأمانة هنا، منظورٌ إليها بمعيار الوصول الدقيق إلى المعادل السمعي البصري للنص المكتوب: الفضاء الروائي وتعالقات عنصره الرئيسي (المكان) بالزمان والشخصيات والأحداث ، الخصائص الفيزيائية والسيكولوجية للشخصيات، أنماط الحوار وخصائصها، اتجاه الخط السردي واتجاهات حركته الأساسية، البنية الفكرية للنص...إلخ.

غير أن هذه الأمانة التي يستوجبها شكل الاقتباس هذا، هي في جوهرها أمانة نسبية، أو شكلية كما أشرنا ؛ ذلك أنها أمانة حَرْفية مقوّضة سلفاً عبر معطَيين رئيسيين، أولهما : أن زمن السرد الفيلمي هو في الغالب الأعم أطول من زمن السرد الروائي، والعكس فيما يتصل بزمن الوصف، وعليه فإن أقصى أشكال الاقتباس ادعاءً للأمانة لا بد أن يقوم بهذا القدر أو ذاك من الحذف والتعديل، لتحقيق الإمكانية الوسطية المتاحة لزمن السرد، أو الوصف الفيلمي. وثانيهما: أن تلقّي الإشارة السمعية البصرية التي يُقَدِّم فيها الفيلمُ المادةَ الأدبية، تختلف حكماً عن نمط التلقي الخاص للإشارة المكتوبة في هذه المادة. على الأقل من جهة الأفق المفتوح للتصوّر والافتراض لدى المتلقي في المادة المكتوبة، وإغلاق كثير من آفاق هذه الفعالية الذهنية أو انزياحها إلى جهات مغايرة لديه في العمل السينمائي ؛ فالكلمة المكتوبة هي إشارة ذات طابع رمزي كاسح ينشط الذهن في ترجمتها ويتباين، إنها دال يحتمل مدلولات كثيرة، أما الصورة السينمائية بمفرداتها السمعية البصرية الناجزة فهي دال ومدلول في آن معاً.

قد يكون الاقتباس السينمائي لبعض الكلاسيكيات الروائية، التي اصطُلح عليها بـ "الروائع" نموذجاً هاماً ليس على هذه الصيغة من الاقتباس الأمين وفقاً لتعبير مُناصريه فحسب ، بل وعلى النجاح الذي يمكن أن يحققه "اقتباسٌ أمين" لنصوص تتمتع بقيمة أدبية عالية، كاقتباس المُخرج الأمريكي "فيكتور فيلمنغ" لرائعة مواطنته "مارغريت ميتشل" ذائعة الصيت: " ذهب مع الريح "

(١٩٣٩) أو اقتباس المخرج الروسي "سيرجي بوندارتشوك" لرائعة مواطنه أيضاً "ليون تولستوي": "الحرب والسلام " (١٩٦٥). وقل الأمر نفسه عن اقتباسات المخرج البريطاني الشهير "دافيد لين" لـ روائع من طراز: " الآمال الكبيرة " (١٩٤٦)، "أوليفر تويست " (١٩٤٨) للكاتب البريطاني أيضاً "تشارلز ديكنز"، و"الدكتور زيفاكو" (١٩٦٥) للكاتب الروسي "بوريس باسترناك"... إلخ.

إن ما فعله هؤلاء في اقتباساتهم هذه كان بمثابة ترجمة أمينة للنص الأدبي خضعت لجملة من التغيرات الملزمة ليس إلا. و لهذا النمط من الاقتباس مؤيدوه، كما هو شأن "ألبرت فولتون" مثلاً صاحب كتاب " الصور المتحركة " (١٩٦٠)؛ إذ يشيد بصنيع "لين"، ويخصّ اقتباسه لـ "الآمال الكبيرة " بصفحات عديدة من كتابه المذكور، يفصّل فيها جوانب موهبته وتجلياتها(١٥).

أما "بازان" فيرى أن " أمثال هذه الأفلام "تساوي الكتاب الذي استُخدِم لها نموذجاً وأصلاً"(١٦). وفي هذه المساواة التي يشدِّد عليها في ملاحظته قدْرٌ من التعريض الضمني بدرجة الإبداع فيها، وهو ما سيبدو لنا أكثر وضوحاً حين نقف على مناصرته لنمطين آخرين من الاقتباس يفصِّل القول فيهما عَرضاً ومديحاً..

يمثل الناقد والأكاديمي السينمائي "بول وارن"، الوجه المعارض الأكثر سفوراً لهذه الصيغة الاقتباسية، فهو لا يرى فيها سوى نتاج أدنى مستوىً من النص الأصلي بكثير، نتاج يفسد النموذج الذي اقتبس منه، وشاهده على ذلك اقتباسات "دافيد لين" لبعض أعمال "ديكنز" و"باسترناك"؛ الاقتباسات نفسها التي تَقَدَّمَ إشادة "فولتون" بصنيع "لين" فيها. لقد قتل "دافيد لين" في منظور "وارن" بسعيه إلى الأمانة الحرفية والتفصيلية لنصوص "ديكنز" و"باسترناك" كلَّ السحر الذي صاحب قراءة هذه الأعمال(١٧).

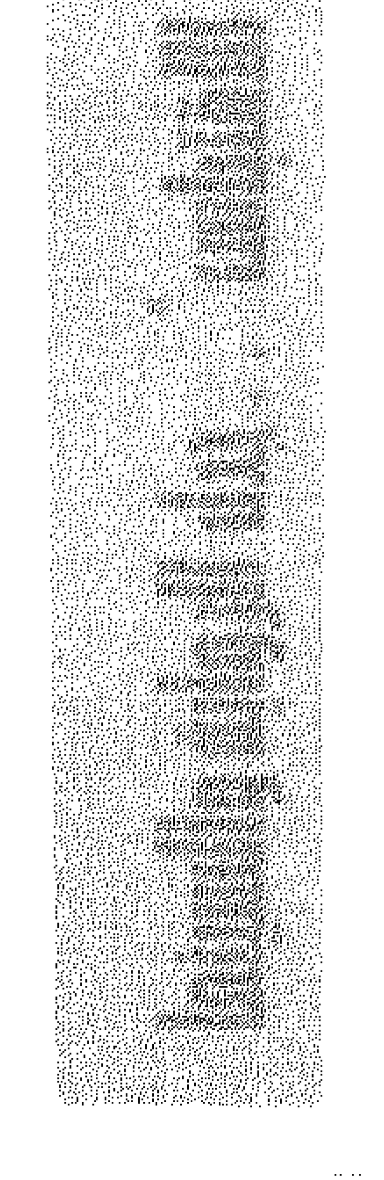
الصيغة الثانية: الاقتباس الحر:

في هذا النمط من الاقتباس، لم يعد النص الأصلي سوى منبع للاستلهام، وجوهرُ الأمانة هنا، لا يَكاد يتعدّى التعاطف والتشابه في المزاج الذي يجعل رجل السينما يقع على هذا النص الروائي دون سواه، لهذا الروائي دون ذاك. الفيلم هنا لم يعد ترجمة مباشرة للنص المكتوب بلغة إشارية أخرى تطمح إلى أن تغدو لمن يتلقون هذه اللغة بديلاً للنص الذي يبغون لسبب أو لآخر. مشاهدتَه وسماعَه لا قراءته، بل هو عمل فني مستقل، عمل مواز إن صحّ التعبير، وبلغة "بازان" القيمية: هوعمل تستطيع العبقرية السينمائية أن تجعله يتفوق على النموذج الروائي المقتَبَس، كما هو شأن فيلم "جان رنوار" (١٨٩٤-١٩٧٩): "النهر" (١٩٥٠)(١٨)، الذي اقتبسه عن رواية بالعنوان نفسه لكاتبة إنكليزية مغمورة عاشت طفولتها ومراحل هامة من حياتها في الهند هي: "رومير جودن".

في " النهر " أعاد "رينوار" صياغة الرواية بكاملها، فأجرى كثيراً من التعديل والتحوير والحذف في الأحداث والشخصيات للوصول إلى ما يراه جوهرياً في رؤية نص "جودن"؛ إذ منح صوره طاقة شعرية عنيفة، وكثافة تعبيرية أدت إلى تفاعل كبير لدى المشاهد، كما سعى إلى تغلغل أكثر عمقاً في العوالم الهندية. أما فيما يتصل بشخصيات النص، فقد قدّم "رنوار" بعض الصياغات المغايرة لها؛ فدمج بعضها، وخلق أخرى جديدة تماماً: "ميلاني".. "مستر جون".."إليزابيت".. التوأمان " كانو" و"أونيل"... إلخ(١٩).

في الاقتباس الحرّ يقف الفنان السينمائي الأصيل باعتداد كبير وهو يؤكد حضوره الإبداعي الخاص في كل مفصل من مفاصل عمله. إن "أورسون ويلز" مثلاً في فيلم "المحاكمة" لم يقتبس نص "كافكا" بأمانة ملزمة، بل سعى إلى أن يعبّر عن الحالة الشعورية الخاصة التي انتابته عندما قرأ رواية " المحاكمة" التي كتبها "كافكا"، بل كل أعمال "كافكا". لقد بلغ الاختلاف بين نص "كافكا" وعمل "ويلز" حداً يجعل من المستحيل مقارنة العملين، إن عمل "ويلز" يمتلك قيمته الذاتية الخاصة. والغريب مع ذلك كما يلاحظ "بول وارن" أنه على الرغم من هذا الاختلاف، بل بسببه إلى حد ما، فإن القيم الأصلية لعمل "كافكا" تصل إلى المتفرج، بل إن "ويلز" قد تفوق على "كافكا" في إبداعه السينمائي المشار إليه، كما يعتقد(٢٠).

ربما يمكننا إدراج بعض الأعمال السينمائية العربية ضمن نمط الاقتباس الحر، من طراز فيلم يوسف فرانسيس: "عصفور الشرق " (١٩٨٦)، الذي يعتمد مقاربة احتمالية وتركيبية خاصة لنصَّي توفيق الحكيم: " عصفور من الشرق " و " يوميات نائب في الأرياف " ولشخصية "الحكيم" نفسه إذ يضعه وقد بلغ الخامسة والثمانين في مواجهة بعض شخصيات هذين العملين الروائيين وبعض تجاربها وتجارب شبابه: (محسن.. ريم.. الشيخ عصفور). وقريب من هذا النمط في الاقتباس عملُ خيري بشارة في فيلم "الطوق والإسورة" (١٩٨٦)، الذي اقتبسه من رواية يحيى الطاهر عبد الله (١٩٧٥) التي تحمل العنوان نفسه، والذي يفخر بتجربته فيه قائلاً: " الفيلم ليس نقلاً حرفياً للقصة، إنه رؤية خيري بشارة عن عالم يحيى الطاهر عبد الله.... مع عشقي الشديد للرواية "(٢١). وكذلك فيلم: " الكيت كات" (١٩٩١) المقتبس من رواية "مالك الحزين"(١٩٨٣) لـ إبراهيم أصلان، حيث اعتمد "عبد السيد" بعض خيوط الرواية وهي رواية كثيرة الخيوط ومتشعبتها وقام بتعديلها وإعادة بنائها معتمداً أيضاً على قراءته الخاصة لتجربة "أصلان" الروائية بعامة، وعالم "مالك الحزين " وشخصياته بخاصة. ولعل في فيلم يوسف شاهين: "الأرض" (١٩٦٩)، الذي اقتبسه من رواية "الأرض" (١٩٥٤) لعبد الرحمن الشرقاوي ما يشير إلى قدر واضح من حرية الاقتباس، إذ أعاد "شاهين" في فلمه بناءَ الأحداث والشخصيات من منظور فكري مغاير لمنظور الشرقاوي، تبدو معه الرؤية الاجتماعية الطبقية أكثر جذرية بكثير، من رؤية المصالحة والاعتدال التي تحكم خاتمة نص "الشرقاوي"؛ فأهل القرية مثلاً يستسلمون لمشروع السكّة الزراعية الذي



يهدد بضياع أراضيهم، ويتعودونه، بل ويُغَنّون لـ "الزراعية" بعد إنجازها، على الرغم من الخراب الذي أحاقته بالكثير منهم. حتى وصيفة، ابنة محمود أبو سويلم المقاوم الأول للمشروع تنتهي إلى العمل في هذا المشروع، في حين يجعل فيلم "شاهين" من توكيد نضال "أبو سويلم" ودفاعه المستميت عن الأرض، وتصعيده الدرامي الشديد في مشهد الختام، محورَ سرده السينمائي وبؤرة مغزاه ؛ المشهد الذي يفترش فيه جَسَدُ "أبو سويلم" الأرضَ، وهو يروي أثلامها بدماء أصابعه النازفة المغروسة بين عروقها، فيما يعجز "عسكر الحكومة" بكل قوتهم ووحشيتهم أن يفكّوا تلك اللحمة التراجيدية المدماة لـ "أبو سويلم" والأرض، "أبو سويلم" الذي كان يستميت في منع تقدّم الآلة، التي كانت تنتهك أرضه وتشق السكةَ الزراعية فيها. كذلك يبدو مصير الشيخ حسّونة في الفيلم محكوماً بالموقف الفكري نفسه ؛ إذ ينتهي إلى انهزامية سافرة بهربه عائداً إلى المدينة لحظة احتدام المواجهة، مؤثراً النجاة بمصالحه الخاصة، على حين يتيح نص "الشرقاوي" للشيخ حسونة الفرصة للعودة إلى القرية، بعيداً عن أية إشارة إلى مغادرته إياها بدافع انهزامي من أي نوع كان.

حول هذا النمط الاقتباسي يقول "بول وارن":

" إن الأعمال ذات الطابع الذاتي هي الوحيدة التي تنجح في تحويل شكل فني إلى شكل فني آخر. وإن الذي يقوم بها يجب أن يكون فناناً أصيلاً أي لا يأبه مطلقاً بالإخلاص لأي نموذج كان، ولا يبحث إلا عن شيء واحد هو أن يعبّر عن نفسه، بعد أن يتلقى الصدمة الانفعالية من عمل أو شخص ما. وسواء أردنا أن نعبّر عن واقع سبقت صياغته أو عن واقع طبيعي، فإن احتمال التوصل إلى حقيقته العميقة لا يتحقق إلا داخل وجدان فنان"(٢٢).

اجتهاد "بازان"، وصيغته الثالثة:

إذا كان من المتفق عليه بعامة، اقتصار الاقتباس على الشكلين السابقين ، فإن مقاربة "بازان" لهذه القضية تشير إلى نمط ثالث، يمكننا الاصطلاح عليه بناءً عليها بـ"الاقتباس باعتبار الأسلوب" ، فكيف يتحدد اقتباس الأسلوب هذا؟

ينطلق اجتهاد "بازان" من توكيد أولوية الأمانة فيه إزاء النص المُقتبَس ، لكنها أمانة من نوع مغاير ؛ أمانة تجد سندها في الإخلاص لأسلوب النص، لا لموضوعه، وهي لذلك ليست ترجمة لِلُغَةِ الأدبية المكتوبة إلى لغة سينمائية سمعية بصرية، بل هي انعكاسات أسلوب فنان أدبي ومادته في أسلوب فنان سينمائي ومادته. إن المقارنة التي يستحضرها "بازان" هي التجربة التسجيلية لكل من السينمائي الإيطالي "لوشيانو إيمير" (وُلِدَ عام ١٩١٨)، والسينمائي الفرنسي آلان رينيه (وُلِدَ عام ١٩٢٢) التي تختص بالأعمال الفنية من طراز: " ليوناردو دافنشي"، و" فان كوخ " (١٩٤٨) للأول، و"جوجان" (١٩٥٠)، و"التماثيل تموت أيضاً " (١٩٥١)، للثاني(٢٣). وهي ما يدعوها المؤرخ السينمائي "جورج سادول": " الأفلام على الفن "، وشواهده عليها أيضا تجربة الإيطالي "إيمير" وتطويرات "رينيه" الفرنسي لها ؛ أي التجربتين اللتين يشير إليهما "بازان"(٢٤).

إن حقيقة هذه الأعمال السينمائية التسجيلية وفقاً لـ "بازان"، ليست مواضيع اللوحات بل اللوحات نفسها، والأمانة الفوتوغرافية هنا ليست إلا الشرط المقدّم للامتزاج بين السينما وفن الرسم. لكن الأمر يتجاوز أمانتها الفوتوغرافية، إلى التركيب الجمالي الخاص بامتزاج الفنين(٢٥).

ثمة قدْرٌ من الارتباك والإرباك في هذه المقارنة، يحاول "بازان" أن يخرج منهما بالإشارة إلى قصور شواهده في أفلام الفن التشكيلي المذكورة عن إيفاء القضية حقّها ؛ ذلك أن نقل لوحة إلى الشاشة يهدم ذاتيتها، التي تقوم أساساً على التحديد المكاني وعدم التحديد الزماني، أما السينما فهي فن مكاني زماني. وهو تعارض غير قائم بين الرواية والسينما ؛ فكلاهما فن زماني.

هكذا يعود "بازان" لإفراد شاهده (أي جعله شاهداً وحيداً على أطروحته) وهو فيلم "يوميات قس في الأرياف " (١٩٥٠) للمخرج الفرنسي: "روبير بريسون"، المقتبَس من رواية الكاتب الفرنسي "جورج برنانوس" التي تحمل العنوان نفسه، والتي صدرت عام ١٩٣٦.

إخلاص "بريسون" لنص "برنانوس"، يقوم في منظور "بازان" على الاهتمام العجيب بإبراز طابعه الأدبي، عوضاً من تطويع أدبيته لخصائص اللغة السينمائية ؛ إنه نوع من السعي إلى " التذويب الفني في الأسلوب " ؛ فالحقيقة المنشودة ليست الموضوع الوضعي الأخلاقي أو الفكري الذي في نص "برنانوس"، بل هي نص "برنانوس" نفسه، أو بعبارة أدق أسلوب هذا النص. إن الأمانة هنا، هي لحظة قياسية لخلق أسلوب جديد. الأمانة هنا هي الشكل الأكثر تحايلاً والأعمق إدراكاً للحرية الخلاقة كما يراها "بازان"(٢٦).

يلحّ "بازان" في تقصي أداء "بريسون" على توكيد "بريسون" في فلمه للأسلوب الأدبي الخاص بنص "برنانوس"، وذلك في توجيه ممثليه وإلحاحه على تجنب الإيهام الواقعي في أدائهم.

عند هذه النقطة من عرضه وشروحه، ومع ملاحظه تفرّد الشاهد، وعدم قدرة شواهده الأخرى التي تعود إلى الاقتباس من حقل الفن التشكيلي على الإيفاء بدلالة المصطلح، ربما يمكن المجازفة بالقول: إن مثل هذه الصيغة الاقتباسية التي يدرسها "بازان" ويتحمس لها، ليست سوى أحد تجليات "الاقتباس الحر" من منظور تغريبي سبقه إليه "فسيفولد ميرخولد" (١٨٧٤- ١٩٤٠) الروسي، ثم "برتولد بريخت" (١٨٩٨-١٩٥٦) الألماني فيما يتصل بالفن المسرحي، منظور تغريبي سينمائي تكلّف "بازان" كثيراً في تنظيره، فأربك تنظيره وأربك قارئه، في حين قد يكون كافياً تقديم هذا التنظير والعرض (البازاني) المطوّل، وشاهده المذكور: " يوميات قس في الأرياف " بوصفه دليلاً آخر على الآفاق المفتوحة للاقتباس الحر، الذي يتحمس له "بازان" أساساً، وليس بوصفه صيغة اقتباسية ثالثة، أو جديدة. وعليه، فربما كان في الاكتفاء بإقرار نمطين اقتباسيين هما: الحَرْفي، والحر، قدْرٌ أكبر من الدقة والضبط الاصطلاحي

المفهومي لهذه القضية ، يجنبنا كثيراً من التناقض، أو الارتباك.

الإبداع، والأصالة أيضاً:

لقد نأت بنا المسافة كثيراً، عن ذلك الزمن الذي بدا فيه الفن السينمائي للكثيرين نذيرَ شؤم للفن الروائي، يتهدده بالتهميش ؛ وذلكَ فيما يستطيع أن يقدّمه لجمهور الرواية من سرد بديل يملأ البصر ثم السمع لاحقاً، باستحضار مسروداته حيةً تنبض أمامه، عوضاً من توسّل الكلمة المكتوبة للإشارة إليها.

لم يكن هؤلاء يضعون في اعتبارهم على ما يبدو ذلك القران بين الفنّين الذي لاحت تباشيره منذ تجاوزت الرؤية الإبداعية للفن الجديد حدودَ الافتتان بالمرئي وحركته نحو توسّل مادة أكثر قيمة وديمومة، مادة سردية تخييليّة بدا المنجَزُ الروائي على اختلاف عصوره ومواقعه منجمَها الأكثر ثراءً، إن لم نقل: نبعها الذي لا ينضب.

" مولد أمة "(١٩١٥) لدافيد وورك غريفث.."كل شيء هادئ على الجبهة الغربية"(١٩٣٠) للويس مينستون.." ذهب مع الريح " (١٩٣٩) لفيكتور فيلمنج.."عناقيد الغضب" (١٩٤٠) لجون فورد " نساء عاشقات" (١٩٦٩) لكين راسل.."أيام وليالٍ في الغابة" (١٩٧٠) لساتياجيت راي.. " البرتقالة الآلية" (١٩٧١) لستانلي كوبريك.. "العرّاب" (١٩٧٢) لفرانسيس فورد كوبولا.." أنشودة نارايامـا" (١٩٨٣) لشوهي إيمامورا.."وحشية قلب" (١٩٩٠) لدافيد لينش.."زمن البراءة" (١٩٩٣) لمارتن سكورسيزي... إلخ.. إلخ.

لقد آن الأوان كي تجلو النظرية ما جلته التجربة بعد ما ينوف على قرن من أمثال هذه الاقتباسات السينمائية الباهرة، وهو أن الاقتباس الحقيقي، لا يضعنا أمام أعمال فنية من الدرجة الثانية كونها مَدينةً في وجودها لنصوص أدبية، هي أعمال فنية من الدرجة الأولى، لأنها سبقتها وحققت قيمتها بمعزل عنها. على العكس تماماً، إننا نمتلك ما يمنحنا المشروعية الكافية، ونحن نتأمل الكثيرَ الكثير من أمثال هذه الأعمال السينمائية المقتبسة، التي ضاهت أو فاقت في أهميتها وقيمها الإبداعية النصوصَ الروائية أو القصصية التي اقتبستها، أن نرى فيها أعمالاً إبداعية أصيلة من مرتبة رفيعة جداً، وأن نرى في "الاقتباس" الحقلَ الخصيب الذي تحقق فيه الرواية جماعيةً تفتقدها وتحتاجها، في الوقت الذي تحقق فيه السينما جوهر أدائها بوصفها الفن الذي يقوم أساساً على هذه الجماعية. لم يعد يهمّ بعد ذلك أن نفتش عن التقنين، أو الاصطلاح المناسب لصيغ الاقتباس المتاحة، بل أن نتقصى ونعاين ونستخلص جملةَ القيم الفنية التي تحققها مثل هذه الاقتباسات.

" أعمال إبداعية أصيلة من مرتبة رفيعة جداً ".. ها نحن نضطر لتصريف كلمتي "الأصالة" و"الإبداع"، ونحن نقف عند محطة القول الأخيرة لتوصيف أعمال سينمائية مقتبسة حققت تكاملاً جمالياً مبهراً ؛ إذ لا نجد مفردات أكثر أمانة ودقة لتوصيفها، كما أننا لا نجد حقل ممارسة أكثر خصوبة وإمكانية، فيما يتصل بالعلاقة بين الفنون لتحقيق الأصالة والإبداع ، ووضعهما في موقعهما الصحيح، من الاقتباسات السينمائية للنص الروائي. ألا تشكّل مؤشراً ذا دلالة على هذا الصعيد تلك الرؤياتُ السينمائية الكثيرة والمتنوعة للعديد من الأعمال الروائية؟ إن ثلاث عشرة رؤية سينمائية مختلفة مثلاً بين عامَي ١٩٠٨ و١٩٦٠ لعمل روائي واحد للروائي الفرنسي "فيكتورُ هوجو" هو: "لوكريس بورجيا" (١٨٣٣) (٢٧)، قد تمتلك ما تقوله في هذا الصدد لمن لا يزالون يتشككون بالقيمة الإبداعية للأعمال المقتبسة.

الهوامش والإحالات:

١- انظر: سوريو، إيتيان: "تقابل الفنون" ت: بدر الدين الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣، ص٤٢.
٢- نفسه، ص ١٤.
٣- انظر: مورياك، كلود: " بريسون ويوميات قس في الأرياف " ت: يوسف فهدة، مجلة: الحياة السينمائية، سورية، ع: ٤٤، ١٩٩٥، ص ٧٤.
٤- انظر: جانكولا، جان، بيير: " تاريخ السينما الفرنسية " ، ت: رندة الرهونجي، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٣، ص ١١٥.
٥- انظر: إيدل، ليونيل: "الرواية والكاميرا" في كتاب: "نظرية الرواية" لجون هالبرين وآخرين ، ت: محي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨١، ص ٢٦٧، وريكاردو، جان: " قضايا الرواية الحديثة " ت: صباح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٧، ص ١١٩ - ١٢٠ .
٦- انظر: ريكاردو، م، م، س، ص ١٢٠.
٧- انظر: إيدل، م، م، س، ص ٢٦٧.
٨- انظر: ماركيز، غبرييل غارسيا: "من أجل حكاية القصص" ، ت: صالح علماني، مجلة "الحياة السينمائية" سورية ع ٤٩، ١٩٩٩، ص٢٨.
٩- انظر: بازان، أندريه: " ما هي السينما " ج (٢)، ت: د. ريمون فرنسيس، مؤسسة فرانكلين، القاهرة نيويورك، ١٩٦٨، ص ٥-٦.
١٠- انظر: محمد علي مهدي: " السينما والجمهور " ، مجلة: الحياة السينمائية، ع: ٤٦، ١٩٩٧، ص ٥٨.
١١- انظر: وارن: " السينما بين الوهم والحقيقة "، ت: علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٧٢، ص ١٣.
١٢- انظر: الكسان، جان: الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٩، ص ٩١.
١٣- انظر: بازان، م، م، س، ص ص ١١-١٧.
١٤- انظر: الشيخي، محمد عبد الله: "في السينما" ، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٨١.
١٥- انظر: فولتون، البرت: " السينما آلة وفن " ، ت: صلاح عز الدين، وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٢، ص ٣٣٣-٣٤٩.
١٦- بازان، م، م، س، ص ٥٥.
١٧- انظر: وارن، م، م، س، ص: ١٣-١٤.
١٨- انظر بازان، السابق، المكان نفسه.
١٩- انظر فازوابيه، روبير: " النهر " في كتاب "تحليل أفلام جان رينوار" لطلبة معهد الدراسات السينمائية العليا، باريس، ت: أنوبيس شنودة، دار الكاتب العربي، القاهرة، د. ت، ص ١٠٧-١٠٨.
٢٠- انظر وارن، م، م، س، ص ١٥.
٢١- انظر: أحمد، أمير: الرواية العربية ووسائل الاتصال الجماهيري، مجلة: الحياة السينمائية، سورية، ع (٥٣)، ٢٠٠٢، ص ١٥٣.
٢٢- وارن، السابق، المكان نفسه.
٢٣- بازان، = م، م، س، ص ٥٦-٥٩.
٢٤- انظر: سادول، جورج: "تاريخ السينما في العالم" ، ت: د. إبراهيم الكيلاني، وفايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٨، ص ٣٦٩.
٢٥- انظر: بازان، السابق، المكان نفسه
٢٦- نفسه، ص ٤٣ و٦١ على التوالي.
٢٧- انظر: اتنيبا، هدى: "بانوراما السينما العربية" ، مجلة "الحياة السينمائية" ، ع ٤٥، ١٩٩٦، ص١٨٨.



قصص قصيرة جدا

عبد الله المتقي / المغرب

أغلق عينيك

رموشها تتوسد بعضها وتغفو...
كانت تنتظر الهاتف، تحلم باللقاء الأول، القبلة الأولى، و.. رن الهاتف:
- رييين رييين رين
يخفق قلبها، ترفع السماعة:
- " انتظريني "
تلف جسدها النحيل بمعطف أسود، اليوم ثلجي بارد، والعصافير في أغصانها دافئة تكحل عيونها بندف الثلج النقية.
تنزل المصعد ساقا تسابق ساقا.. تمشي على رصيف الشارع خطوة تسابق خطوة.. تمشي الدقائق.. وتزل قدمها اليسرى بفعل الصقيع.. استجمعت قواها.. تحسست حقيبتها.. تحسست انكسار المرآة، وحين همت بالمشي كما كانت تمشي قبل قليل، لم تر ندف الثلج تساقط، لم تر الأطفال يتزحلقون، وعمال البلدية ينشغلون بكنس ندف الثلج، كان الظلام قد تسلل إلى عينيها.

شيموس

شيموس هيني يطل من نافذة شقته، ويتأمل المطر يغسل مظلات العابرين، ثم ريثما يعود إلى مسودته وقنينته.
مازالت الليلة ممطرة، ومازال شيموس هيني يكتب، يكتب، ويكتب على سبيل القص:
" في ليلة ممطرة، ظل شيموس هيني يطل من النافذة، ويتأمل خيوطا من ماء تغسل مظلات العابرين، وكاد البرد ينتزعها من أياديهم."
ثم ريثما انغلقت النافذة بقوة، وامحت الكتابة لأنها لم تعد تتحمل جنون شيموس هيني.

جنون

وقفت سيارة أجرة بيضاء، وصعد الرجل ذو القبعة الرمادية
السائق: إلى أين ؟
يطقطق الرجل أصابعه، ويمطر ضحكا
السائق بهلع: إلى أين ؟
الرجل باكيا: إلى ثلاجة الخضر.

أمرد

جدي الذي تنبت له لحية بيضاء وطويلة كبابا نويل، كان دوما يلسعني من شحمة أذني مؤنبا، حين يلقي علي القبض أصفع المسمار بالمطرقة.
مساء، يؤوب إلى البيت، يتوجه صوب المطبخ، ويرفع صوته المبحوح:
" هذا العفريت النفريت.. جده مطرقة.. أبوه مسمار.. وسيظل خشبة"

حداد

رجل بني يجلس في ركن شبه زجاجي.. يرقب الشارع.. الشارع يكاد يخلو من المظلات والمعاطف، فقط، ندف خفيفة لا تزال تتطاير.
الرجل البني خرج من الحانة لا يعقل ولا يسمع.. وقف على الرصيف.. كان الشارع خاليا من المعاطف والمظلات.. وكانت ثمة ندف تتطاير.. وقصيدة حداد في جيب معطفه الرمادي.

راعية الإوز

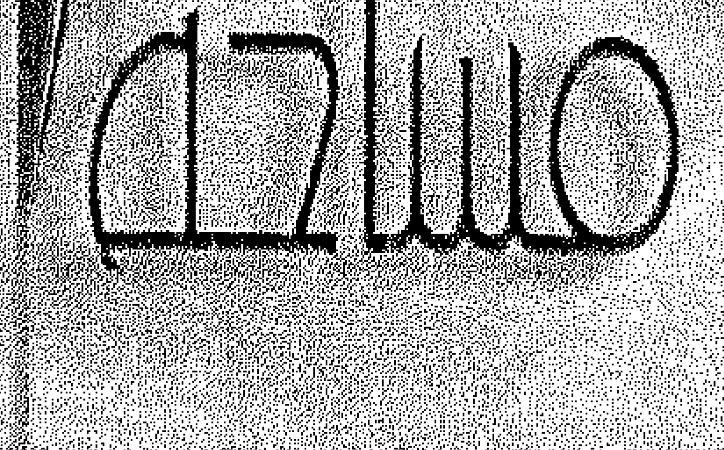
العاشق والعاشقة يلتقيان كثيرا بمقهى القرش الأزرق...
اليوم ممطر وبارد...
العاشق الولهان يستنشق سطرا من الناشوق
العاشقة تطلب عصير موز
البرد مازال قارسا.. هذا ما يبدو من ستائر النوافذ
قال العاشق الولهان :
- "العالم قاصف "
قالت العاشقة الولهانة:
- " وناشف"

ريم

استغفلت (ريم) جدتها التي لم تصل ما يكفي،
وانسلت لغرفة النوم،
ولما كانت تلاعب شفتيها بالأحمر،
أطلت عليها ريم مكرر، تلاعب شفتيها بالأحمر،
تماست العيون، و...
امتلأت الغرفة بالضحك حتى البكاء

موااء

استيقظ فجأة وبعنف، ووجد نفسه جالسا فوق السرير، يتصبب عرقا، يلهث في تنفس سريع ومضطرب، ويمسك بين يديه سكينا تتصبب دما، لم يصدق، ولم يكن يصدق أنه سيرتكب تلك الجريمة، أجهد ذاكرته المتعبة ليتذكر صورة الضحية دون جدوى، فقط تذكر ظلاما أعمى، زقاقا ضيقا، ولحية تتدلى من ذقنه، وطعنة من الخلف، تردي الرجل النحيف قتيلا.
كان مضطربا ومتعبا، وكان مواء القطة يتردد في أذنيه، القطة التي عسف على ذيلها حين كان متسللا من مكان الجريمة بسرعة الضوء.





سرابُ البلاد الباردة !

في حوار متلفز قبل شهرين، سألت مذيعة الشاعر امجد ناصر عن العالمية، مقدمة إياه بوصفه شاعرا عالميا. قاطعها الشاعر المقيم في لندن منذ عشرين عاما بأنه، ابدا، ليس بشاعر عالمي، وأنه فقط تمّت ترجمة أعماله إلى اللغات العالمية. ولم يعد بظهره إلى الكرسي إلا حين أتمّ مصححا : إنْ كان ثمة شاعر عربي تجاوز سوار الماء المحلي الآن، فهو بلا شك الشاعر محمود درويش..

ثمة نقاط كثيرة في تلك الإجابة، يمكنها أن تزيل اللبس عن الكثير من الكلمات التي ولدت غير منقوطة، وبات علينا الاجتهاد في تأويلها مثل نص تاريخي قديم. فهل تعني ترجمة بضع قصائد، أو قصص، أو رواية ما إلى لغة حية أن الكاتب قد تخطى الحدود الباردة، وبات على أعتاب نوبل؟!

بالطبع فإن فوضى الترجمة قد أشاعت حالة من التضليل ليس للقارئ الأجنبي المفترض، بل للقارئ العربي الذي بات عليه إعادة قراءة منتجز أديب عربي ما بأثر رجعي حين يعرف أنه قد حظي بغير لغة للقراءة. فيما تخبرنا آراء المتخصصين أن الترجمة من العربية إلى الإنجليزية، التي هي اللغة الأذيع في العالم، لم تقدم القيمة الحقيقية للأدب العربي؛ ربما باستثناء ألف ليلة وليلة، رغم أن تلك الترجمة لم تكن دقيقة تماما، إلا أنها عدت بمثابة فتح جديد حتى ترجمت بعدها من الفرنسية إلى اللغات الأخرى وأصبحت حاضرة في الضمير الأوروبي، وقد جعلت أديبا مرموقا مثل فولتير يقول أنه لم يكتب قبل أن يقرأ ألف ليلة وليلة أربع عشرة قراءة..

لكن الآن تبدو الأمور أعقد، رغم كثرة ما تمت ترجمته إلى اللغات الحية من الأدب العربي ؛ ظهرت مشكلات أخرى منها ما يتعلق بالتمويل والتوزيع، إضافة للمشاكل المتعلقة بطبيعة اللغة العربية، ومشكلة تجاوز الحاجز الإعلامي. وذلك كله لم يحل دون ابتداع ماكينة إعلامية صغيرة لبعض المبدعين العرب الذين راحوا يسوّقون أنفسهم لدى القارئ العربي بوصفهم كتابا عالميين، عبر أخبار صدور طبعة مترجمة عن دار نشر ما، أو عبر رسالة دكتوراه لسيدة من جذر عربي، أو في أسخى الحالات تدريس قصيدة في مساق جامعي كئيب.



.. وكلّ ذلك لم يضف إلا غمامة على فقاعة الوهم التي أخذت تكبر مع الوقت، حتى بات هذا الشاعر أو الروائي مسكونا بعالمه المختلق بقراء يرطنون بلغات الأرض.. فيما طبعة كتابه بالعربية، التي لا تتجاوز ثلاثة آلاف نسخة، لا تكفي، إنْ عُرضت للبيع، زوار جناح في معرض كتاب عالمي. لكنها هنا تطوف على مكتبات الجامعات والمدارس، وترتفع أغلفتها قليلا، تنثني وتتصلب على الأرصفة أمام الأكشاك، حتى يحين موعد الكتاب الآخر الذي تمّ تدريسه مسبقا لطلبة مساق في جامعة منافسة.. لتلك التي درّست كتابه السابق !

وكان لا بدّ من محك يبيّن الصورة الواهنة التي يقدّم بها الإبداع العربي للآخر، وبصورة لا تعكس أبدا قيمته الحقيقية، فكان معرض فرانكفورت في العام الماضي، في الدورة التي تم تخصيصها للأدب العربي. تواترت الأخبار عن تلك المشاركة، وما لحق بها من اضطراب، وسوء تنظيم، بل وسوء توجيه، حين أكد الكثيرون ممن شاركوا هناك، أن القراءات الأدبية والندوات الفكرية لم تكن تحظى سوى بالاهتمام العربي، وأنّ تفاعل الألمان أو الأجانب مع الفعاليات العربية لم يكن بجهد الترجمة الفورية التي تكلفت بها الدولة المنظمة !

لنعترف أننا لا نملك أدوات الوصول إلى العالمية، في الإعلام والتسويق و"تجارة النشر"، وأن تلك المحاولات الفردية لن تخلق ظاهرة، وليس أدل على ذلك سوى فوز الروائي نجيب محفوظ بنوبل، وهي الجائزة التي لم تجعله معروفا سوى للنخبة العالمية، لأنّ اسمه لم يعلق كثيرا في ذاكرة قراء العناوين الصحفية قبل أكثر من عقد ونصف من الزمن. وهذا ما يدفع الحديث إلى بُعد آخر للعالمية التي تعني في اجتهاد بسيط أن تتجاوز مبيعات كتب المبدع خانة الآلاف، وأن تقدم مكتبات دول العالم الثالث على نسخها وبيعها للقارئ المحلي على أنها نسخة أصلية..

.. لم يشأ أمجد ناصر أن يطوي نفسه وراء المذيعة، ويمضي إلى العالمية عبر حوار مبثوث فضائيا، استدرك سريعا، وأشار، من حيث لا يدري، على وهم آخر وقع المبدعون العرب في فخه كثيرا، وهو أنّ المنفى البارد طريق سريع إلى القارئ الذي يصطف بطابور طويل لنيل توقيع أرطن.. وكأن الأحياء، أيضا، على نقيض ما ذهب إليه الكاتب السويسري ماكس فريش.. لا يتعلمون !



حصاد عمان التشكيلي

إعداد : محمود منير

اختتمت دور العرض في عمان خلال الشهر الماضية بالمعارض الجماعية حيث اشترك فيها عدد من الفنانين الأردنيين، وكان أهمها المعرض الذي نظمته رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين بالتعاون مع أمانة عمان الكبرى في مركز الحسين الثقافي، وذلك على هامش جائزة الأردن للإبداع التشكيلي، وهو حدث انتظرته الساحة التشكيلية الأردنية منذ زمن، سواء في رمزية الجائزة التي منحت من قبل لجنة تحكيم ضمت نقادا عربا وأردنيين مشجعة وداعمة للحركة التشكيلية، أو من فكرة المعرض ذاته وتجاور عدة أجيال وتجارب في خطوة سعت الى تقديم صورة وافية نسبيا عن واقع وتطور الفن التشكيلي الأردني.

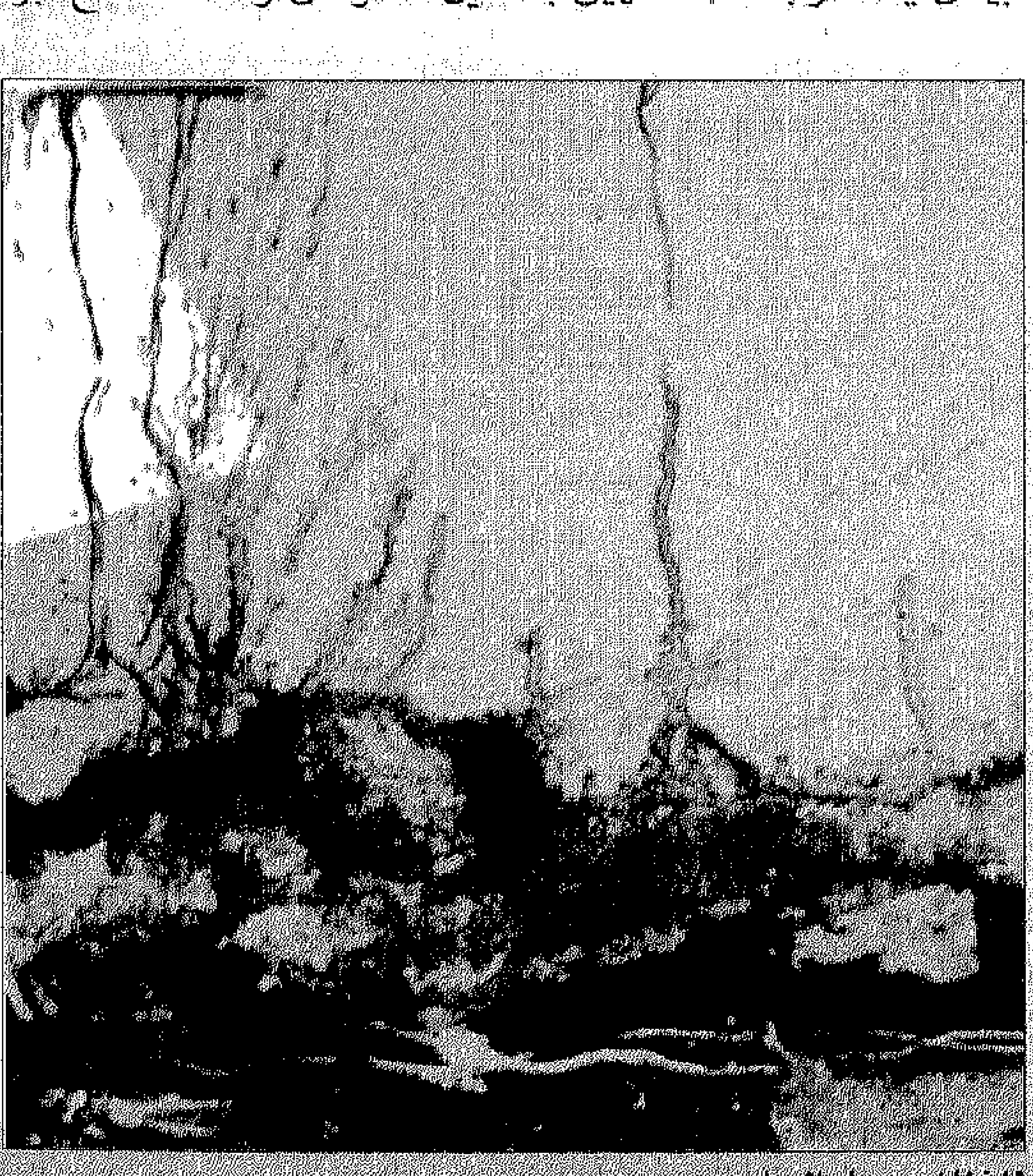
قاعة المدينة

تحت رعاية صاحبة الجلالة الملكة رانيا العبد الله المعظمة افتتح في قاعة المدينة المعرض السنوي للفن الأردني المعاصر الذي تنظمه رابطة الفنانين التشكيليين بالتعاون مع أمانة عمان الكبرى. وشارك في المعرض نحو مائة فنان أردني حيث منح وللمرة الأولى ثلاث جوائز رئيسية للمحترفين باسم "جائزة الأردن للإبداع التشكيلي" من قبل لجنة تحكيم يشارك فيها فنانون أردنيون وعرب وهم: د. عبد الوهاب عبد المحسن من مصر، وتاج السر احمد من السودان ومهنا الدرة وعزيز عمورة وسامر الطباع من الأردن. وحصل الفنان حكيم جماعين على الجائزة الأولى، وحاز الفنانان جهاد العامري وخيري حرز الله على الثانية مناصفة وعلى الثالثة الفنانتان سهاد الخطيب وآلاء يونس.

واشتمل المعرض على أعمال الفنانين: إبراهيم شاكر، إحسان بندك، احمد أبو غنمي، احمد صبيح، احمد نعواش، أديب عطوان، إسماعيل الشختاوي، اشراق سيف الدين، آلاء يونس، اياد كنعان، بدر محاسنة، بشارة النجار، بلال ديرانية، بيان يعقوب، جانيت جنبلاط، جلال عريقات، جمان النمري، جهاد العامري، حازم الزعبي، حسن عبيدة، خالد جماعين، خالد خريس، خلدون أبو طالب، خيري حرز الله، دانا خريس، ديانا شمعونكي، رائد دحلة، راني البرقاوي، رزق عبد الهادي، رلى الشقيري، رمزي السيد، رمضان عطون، رنا حتاملة، روان العدوان، ساحرة بدرخان، سامية الزرو، سحر قمحاوي، سعيد حدادين، سلام كنعان، سمر حدادين، سمر نصار، سناء المصري، سناء هندي، سهاد الخطيب، سهى أبو ناعمة، سهيل بقاعين، شومان رضا، صالح أبو

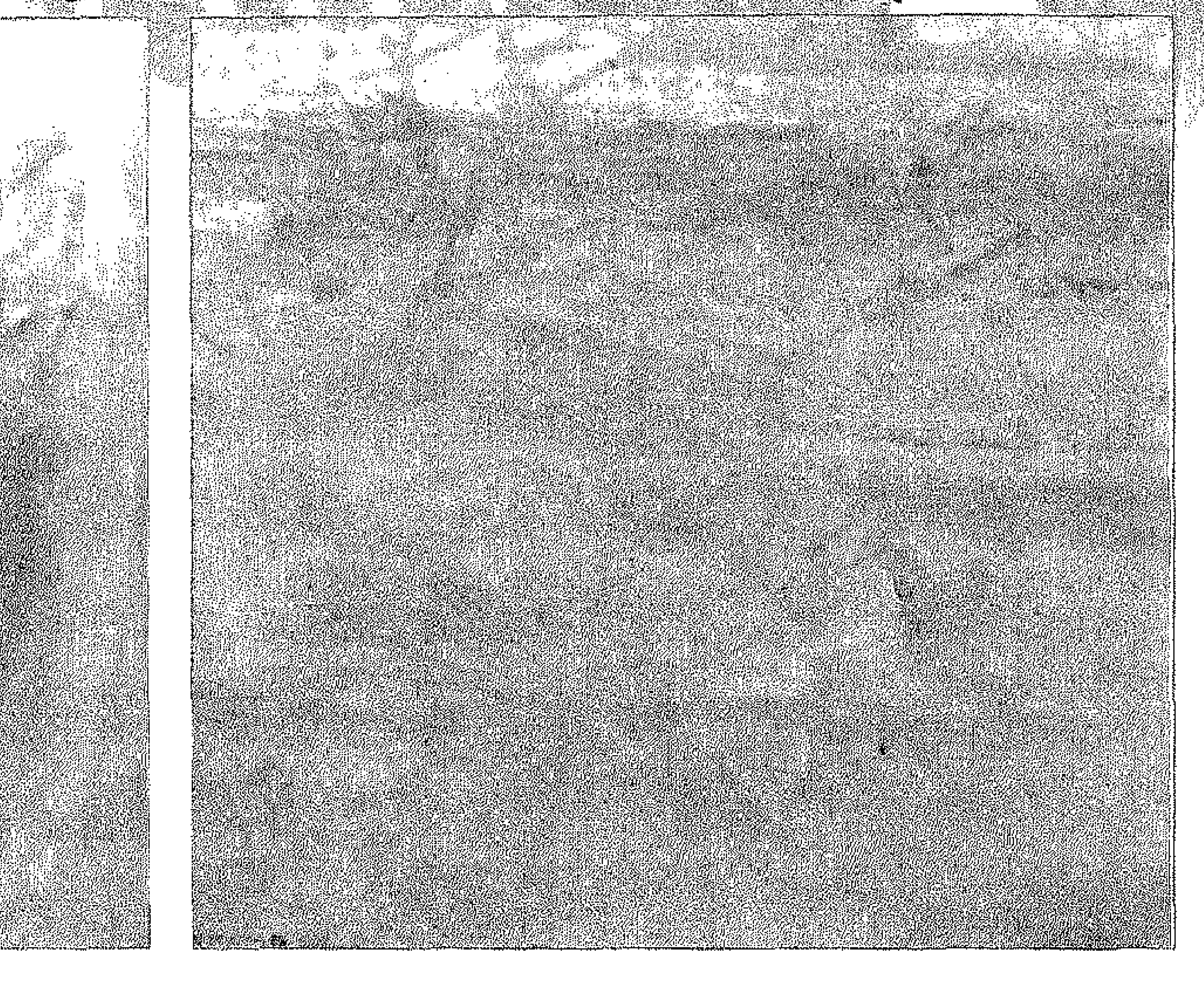


للفنان خيري حرز الله

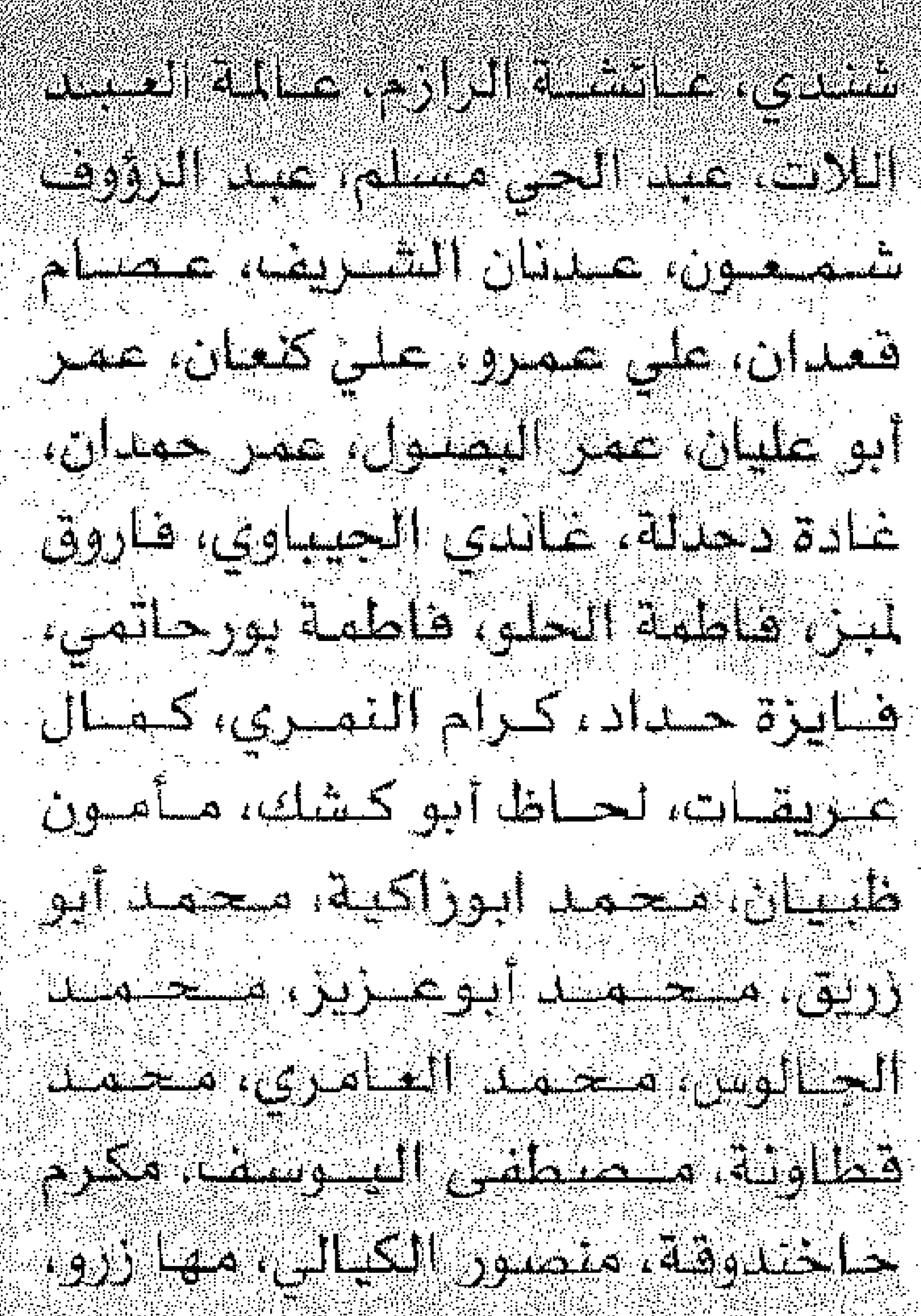


للفنان جهاد العامري

للفنان محمد العامري



للفنان خالد خريس



شندي، عائشة الرازم، عالمة العبد اللات، عبد الحي مسلم، عبد الرؤوف شمعون، عدنان الشريف، عصام قعدان، علي عمرو، علي كنعان، عمر أبو عليان، عمر البصول، عمر حمدان، غادة دحدلة، غاندي الجيباوي، فاروق لمبز، فاطمة الحلو، فاطمة بورحاتمي، فايزة حداد، كرام النمري، كمال عريقات، لحاظ أبو كشك، مأمون ظبيان، محمد ابوزاكية، محمد أبو زريق، محمد أبوعزيز، محمد الجالوس، محمد العامري، محمد قطاونة، مصطفى اليوسف، مكرم حاخندوقة، منصور الكيالي، مها زرو، مها قعوار، تاتاليا فلاديمير، نصر عبدالعزيز، هاني علقم، هيلدا الحياري ويوسف بداوي.

المركز الثقافي الفرنسي

افتتح في المركز الثقافي الفرنسي معرض ورشتي العمل الفنية المشتركة الفرنسية الألمانية، التي أقيمت بالتعاون مع المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة وفي مقره بمحترف الغرافيك باللويبدة.

شارك في الورشة الأولى الطباعة الحجرية، الفنانون: جهاد العامري، فهد عواد، محمد أبو زكية، حسن مناصرة، علي عمرو، سيما حدادين إيمان مرزوق، آلاء يونس، أحمد صبيح، صالح المصري وأشرف عليها الفنان الألماني رينير مودموليير، وساعده الفنان الأردني حكيم جماعين.

وعرضت في صالة المركز أعمال طباعية هي نتاج أسبوعين من العمل المتواصل ابتدأت من أول الشهر الماضي، كشفت عن تقنيات مختلفة في التعامل مع الليثوغراف، وكشفت أيضا عن نتاج لافتة في هذا المجال.

واشرف على الورشة الأخرى فن الفيديو الفنانة فاليري مالك وهي دراسة لتاريخ الفن وصحفية مستقلة وانتظم معها في الورشة، سهاد الخطيب، ميس دروزة، ألما خصاونة، بكر مسعد، بهاء عثمان، ديمة ناصر، محمد هشكي، محمد زهير حجار، زينة الكالوتي، حسام عبد الخالق.

وتناول الفنانون من خلال أفلام قصيرة لا تتعدى الدقائق الخمس مشاهد من واقع مدينة عمان مركزين على التأثيث البصري المميز للمدينة وعلى فكرة المدينة العاصمة القائمة على سبعة جبال.

كما افتتح في صالة المعارض بالمركز تحت رعاية الأميرة وجدان علي معرض الفنانة التشكيلية جمان النمري، وضم المعرض ٣٨ عملا



للفنان حكيم جماعين



للفنان محمد ابو عزيز





للفنانة جمان النمري



للفنان عبد الرؤوف شمعون

غرافيكيا. واستلهمت عبر أعمالها مفردات البيت الشعبي البسيط بصورته المحفوظة في الذاكرة الجمعية وقد عملت الفنانة على إعطاء بعضها ألوانا ذات إيحاءات معدنية مما يؤشر على تراجع الحياة في المعاين والمعيش.

مركز رؤى

افتتح معرض الفنان غسان أبو لبن في مركز رؤى للفنون. وضم المعرض الذي يرعاه أمين عمان المهندس نضال الحديد ويحمل عنوان "هوية" (٢٠) لوحة، متنوعة المقاييس، ومنفذة بالألوان الزيتية على القماش والخشب. يذكر أن هذا المعرض هو الثاني عشر على صعيد المعارض الشخصية التي أقامها خلال الثمانية عشر عاما الماضية، وذلك بالإضافة الى مشاركاته في العديد من المعارض العربية والدولية.

يتوج معرض "هوية" لغسان أبو لبن حصيلة بحثه الطويل في المزاوجة ما بين التشكيل والشعر، ومحاولة الوصول بالتعبير الفني الى أقصى غاياته.

مركز برية الأردن

افتتحت سمو الأميرة رجوة علي في مركز برية الأردن بجبل عمان معرض الملتقى الفني الأول "ضانا" بعنوان فن وطبيعة، الذي نظمته الجمعية الملكية للفنون الجميلة بالتعاون مع جامعة عمان الأهلية والجمعية الملكية لحماية الطبيعة الصيف الماضي.

وشارك في المعرض الفنانون حنان خليل، سعيد حدادين، مازن عصفور، عمر حمدان، سماح حجاوي، هاني علقم، علي ماهر، مها الزرو، صبا عناب، سمر حدادين، كمال عريقات، سهيل بقاعين، هيلدا حياري، محمد العامري، جهاد العامري، شادي الداوود، رسمي الجراح، رسم دانا خريس، جمان النمري، رنا السقا، تصوير فوتوغرافي.

يسجل المعرض والملتقى كمبادرة فنية للجمعية الملكية للفنون ممثلة بالمتحف الوطني، الذي يسعى للنهوض بالحركة الفنية من خلال التنوع في التعاطي مع مختلف أشكال الفنون، سواء في ملتقيات النحت أو الجرافيك، أو الرسم، وتنظيم المعارض والمسابقات.

ديوان ممدوح بشارات

قدّم الفنان التشكيلي بدر محاسنة أعماله التي تماهت مع نصوص الشاعر الفرنسي ديفيد دومورتيه في أمسيته على هامش المعرض. ووظف محاسنة أشعار دومورتيه في أربع لوحات معتمدا فيها على تقمص دور الطبيعة الذي تمارسه على السطح من تراكم وحتّ وتعتيق وحرصت على إخضاع فاعلية الطبيعة لآليات العمل الفني وهو جزء من تجربتي ككل، يذكر أن محاسنة من مواليد جرش عام ١٩٧٧م وكان قد تخرج من كلية القانون جامعة اليرموك وقدم معرضه الشخصي الأول في المركز الثقافي الفرنسي وهو الحاصل على الجائزة الثالثة في مسابقة الفن التشكيلي التي أقامتها اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢م وله مجموعة من المعارض الجماعية.

وشارك النحات عبد الرحمن قاسم بمجموعة من الأعمال النحتية تتسم بالتبسيط على صعيد الشكل في محاولة لجعل المنحوتات تقوم بمحاولة استيعاب فكرتها البسيطة من خلال المحافظة على الحجر القديم والبساطة أملا باسترجاع الذات الإنسانية المستلبة في ظل النظام العالمي الجديد ويرى النحات أن الأعمال التجريدية هي محاولة للبحث عن مضمون إنساني يعطي فكرة غريبة تفهم بلغة الحجر. وكان النحات قد ولد في عمّان عام ١٩٧٧م وتخرج من معهد الفنون الجميلة عام ١٩٩٣م ثم شارك في دورات للنحت والرسم في المعهد وقد شارك في مجموعة من المعارض الجماعية كما شارك في

للفنانة كرام النمري

للفنان بدر محاسنة



للفنانة سهاد الخطيب



ورشة جماعية بإشراف النحات السويسري (هاينز شيلد) عام ٢٠٠٣

المركز الثقافي الملكي

افتتح معرض الفنانة الصينية تشين باي لان في المركز الثقافي الملكي مشتملا على لوحات للفن التقليدي الفني، ويتسم الرسم التقليدي الصيني بتاريخ عريق ومكانة متميزة في تاريخ الرسم العالمي، فلقد ورثت الفنانة الصينية تشين باي لان هذا الفن التقليدي العريق حيث ترسم بالفرشاة (قلم رأسه مصنوع من شعر الحيوانات المختلفة الصلابة والليونة والمرونة ومسكته مصنوعة من قصبة البامبو) على ورقة شيوان (ورق صنع خصيصا للرسم والتخطيط التقليدي الصيني وهو مصنوع من أوراق البامبو بطريق التحضير الخاص ويتميز بقدرة امتصاص الماء ويعطي نتيجة التلوين التمديدي والانتشاري من أسلوب الرسم التقليدي الصيني) بالحبر الصيني السائل أو الجاف وألوان الرسم التقليدي الصيني (ألوان مستخلصة من المواد الحجرية الطبيعية الخاصة وهي قابلة لتبلل الماء والعرض لأشعة الشمس ولا تبهت) مستخدمة أسلوب تعديل نسبة الماء وكثافة الألوان والحبر حتى تستكمل لوحات الرسم.

جاليري الأورفلي

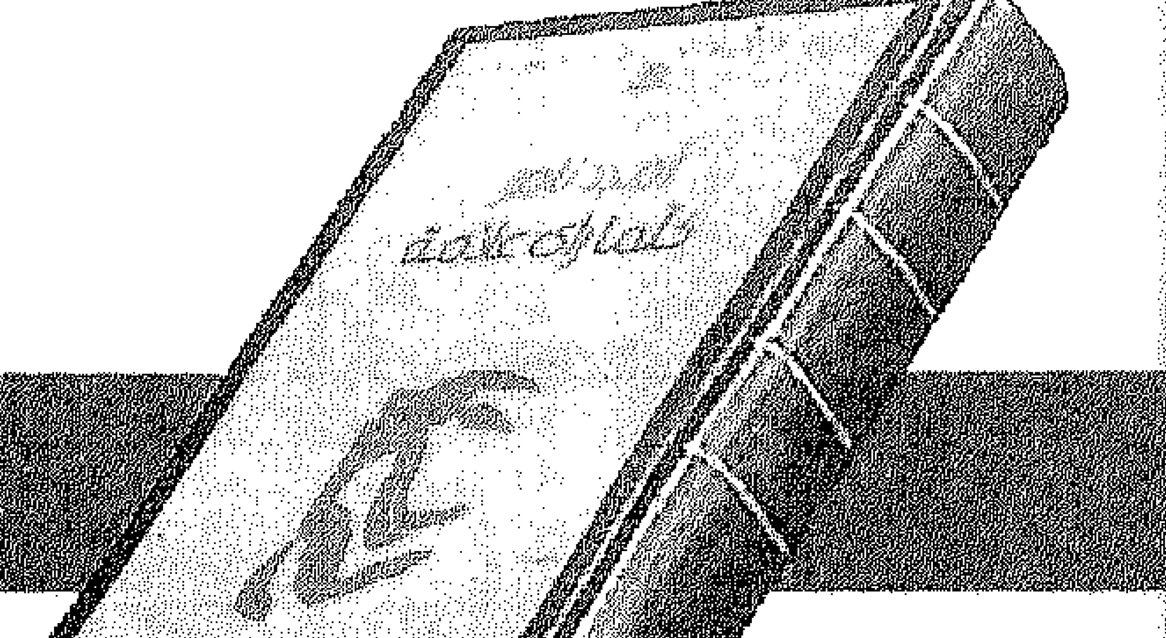
جمع معرض "تحية للعراق" المقام في الاورفلي أعمال الفنانين، سيروان باران، هاشم حنون، هاني الدلة علي، احمد غريب، شيبان احمد، نزار يحيى، غسان غائب، رافع الناصري، محمد غني حكمت، دلير سعد شاكر، خالد كاظم، محمد الشمري، هيثم حسن، قيس السندي، اياد القرغلي، إحسان فتحي، خالد وهل.

تنوعت الأعمال بين الرسم والنحت إضافة للتجريب المشتغل على السطح التصويري عبر الخامات المتنوعة مثل السيراميك، وللمساحة الكبيرة في التجريب بالمواد المختلفة تاركة الانطباع عن هوية الفن.

للفنان بدر محاسنة

إصدارات

إعداد: احمد النعيمي



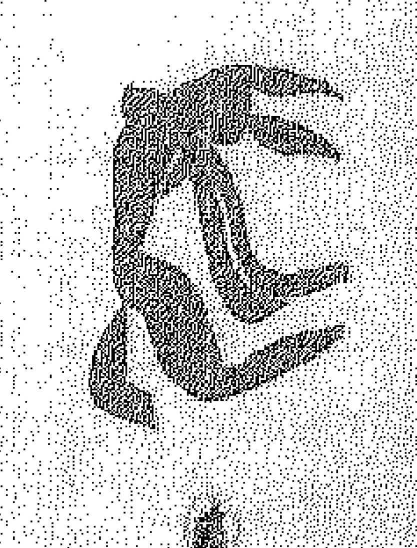
«كلما رأى علامة» لـ«امجد ناصر»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٥ صدر مؤخراً كتاب جديد للشاعر والصحفي المعروف امجد ناصر.

والكتاب كما وصفه مؤلفه عبارة عن نصوص وشذرات، وقد جاء هذا الوصف من قبل المؤلف في الصفحة الواحدة والتسعين، حيث يقول صاحب «كلما رأى علامة»: كتبت هذه النصوص والشذرات في لندن بين عامي ١٩٩٥ و١٩٩٧ الا ما هو مذيّل بعكس ذلك، وهي بهذا المعنى، ترافق وتلي «مرتقى الأنفاس».

يقع الكتاب في (٩٣) صفحة، ويضم عدداً من النصوص، التي جاءت في جزء كبير منها عبارة عن نصوص قصيرة، ومن عناوين هذه النصوص: جدارة، خفقات، أنفاس الهايكو، ذهب الاسكندر، قصيدة عن الوحدة في مقهى، الام لابنها، الابن لأبيه، جبهة الامل، ثلاث اشارات في طريق الاعمى، ظل الوردة، محاولة اخرى لوصف الوردة، اطراف النهار، وغيرها.

اصدر «امجد ناصر» عدداً من الكتب والدواوين والمختارات الشعرية، وقد وصلت هذه المختارات والكتب الى حوالي (١٢) كتاباً، كما صدرت له مختارات شعرية مترجمة الى الفرنسية بعنوان «معراج العاشق» ترجمها عدنان محسن وقدّم لها أدونيس عام ١٩٩٨، كما تُرجمت له مجموعة شعرية الى الايطالية بعنوان «وردة الدانتيلا السوداء» أنجزها فوزي الدليمي وصدرت عام ٢٠٠٢. وسوف تصدر قريباً ترجمة اسبانية لمجموعته الشعرية «مرتقى الأنفاس».



ينتمي امجد ناصر الى جيل من الشعراء العرب الذين اخذوا على عاتقهم بثّ روح جديدة في الشعر العربي المعاصر، وذلك من خلال الذهاب بالقصيدة العربية الى مناطق جديدة، لم تألفها من قبل، فحرّروا هذه القصيدة مما سموه قيود العروض، والقافية، والايقاع المنضبط الرتيب المكرور.

واذا كان هؤلاء الشعراء درجات، فإن امجد ناصر يأتي في طليعتهم، اذ يسهل على القارئ ان يلاحظ ان لقصيدته طابعاً خاصاً، وانها قصيدة فيها بصمة صاحبها.

وعلى الرغم من ان امجد ناصر وصف «كلما رأى علامة» بأنه «نصوص وشذرات»، فإننا نرى فيه ديواناً شعرياً ينبغي اضافته الى التجربة الشعرية للشاعر، ودراسة هذا الديوان بوصفه جزءاً من هذه التجربة الشعرية الممتدة، وذات الملامح الخاصة.

لقد جاءت بعض المقاطع الشعرية في هذا الديوان عبارة عن بضع كلمات، وخاصة تلك المقاطع التي جاءت تحت عنوان «انفاس الهايكو»، وهي بهذا العنوان تستمدّ فكرتها من قصيدة الهايكو اليابانية المعروفة بإيجازها الشديد، وكثافة فكرتها.

ومن الأمثلة على المقاطع الشعرية القصيرة المقطع التالي:

«دان الهواء للأنفاس

وما دان الهوى لفؤادي» ص١٤.

والمقطع التالي:

«تحت أنفاسِك المنوّرة

يرتاح الليل

من عمل الظلمة» ص١٦.

والمقطع التالي:

«أهي انفاسك

أم غيمة خراجها لغيري؟» ص١٨.

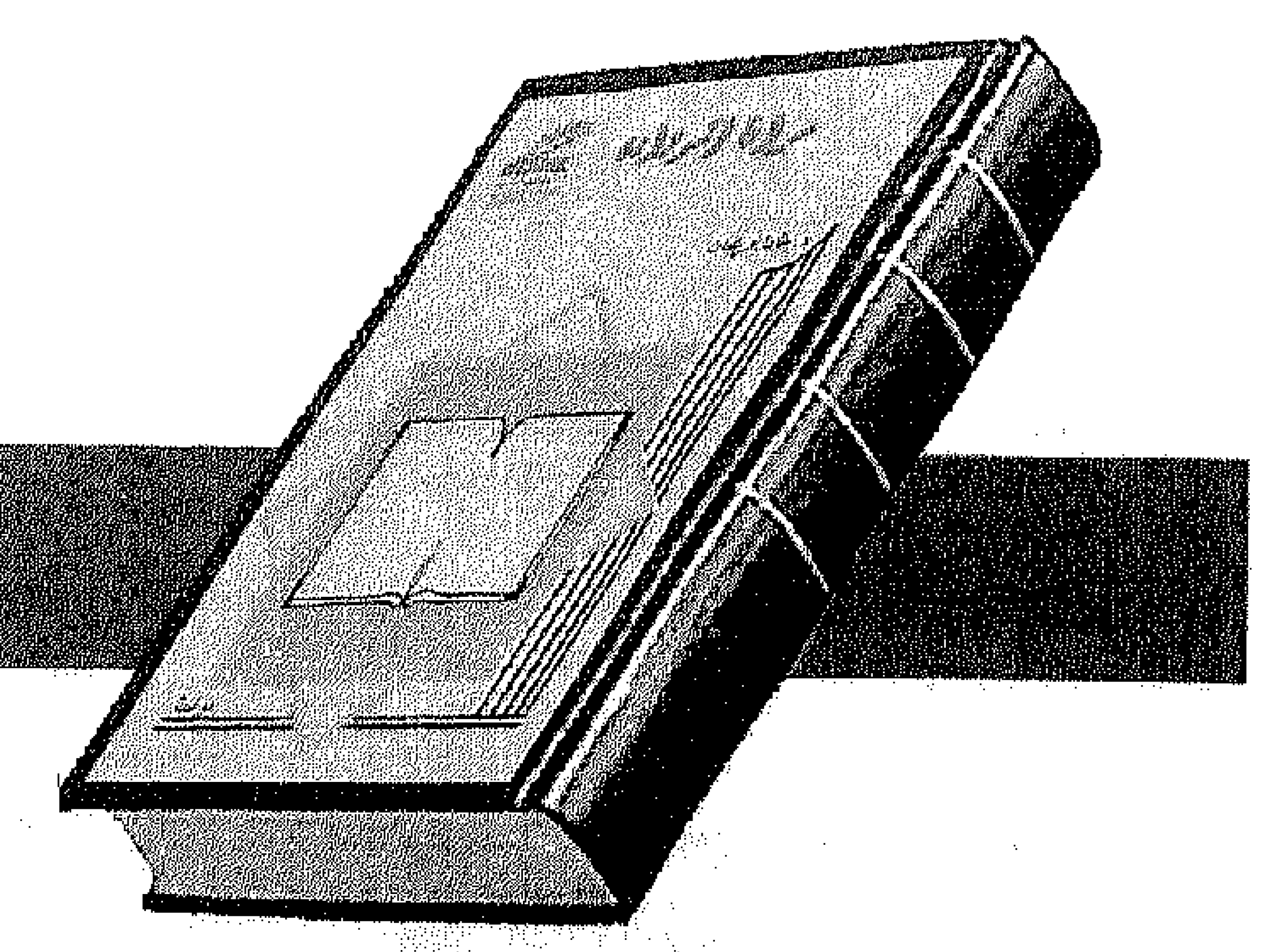
والتالي:

«السائرون نياماً يعودون إلى مضاجعهم» ص٨٤.

والتالي:

«الجبابرة يتحرّرون من صريف أسنانهم» ص٨٥.

جملة القول: ان المتتبع لتجربة أمجد ناصر الشعرية، ومنها «كلما رأى علامة» يلاحظ أن هذا الشاعر حريص على اعطاء قصيدته ابعاداً فنية، ولغوية، ومضمونية مبتكرة.. ولعله يذهب في هذا الاتجاه وهو يعي تماماً ان الابداع الجيد هو ذلك الابداع المختلف عن اقرب الاشكال الفنية اليه.



«مرايا الرواية» للدكتور «عادل فريجات»

يأتي كتاب الدكتور عادل فريجات، الصادر عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق تحت عنوان «مرايا الرواية»، ليكون بمنزلة دراسة تطبيقية في الفن الروائي، تضاف الى الدراسات التطبيقية في هذا المجال.

يقع «مرايا الرواية» في (١٦٧) صفحة، ويضم مقدمة وتمهيداً وثلاثة أقسام، فجاء القسم الاول تحت عنوان «روائيون وروايات سورية»، وفي هذا القسم وقف الباحث على عدد من الروايات السورية، هي: «المخطوفون» لعبد الكريم ناصيف، و«الولاعة» لحنا مينة، و«شموس الغجر» لحيدر حيدر، و«شفق على الزمن العربي» لسليمان كامل، و«مساحة ما من العقل» لوهيب سراي الدين.

وجاء القسم الثاني تحت عنوان «روائيون وروايات عربية»، وفيه تناول الباحث روايتين لعبدالرحمن منيف هما: «شرق المتوسط» و«الآن.. هنا او شرق المتوسط مرة اخرى، كما درس روايتين لأحلام مستغانمي، هما: «فوضى الحواس» و«ذاكرة الجسد»، وروايتين لمحمد شكري هما: «الخبز الحافي» و«الشطار».

اما القسم الثالث فجاء تحت عنوان: «روائيون وروايات عالمية»، ووقف فيه المؤلف مع ماركيز في روايته «قصة موت معلن»، وجون شتاينبك في روايته «اللؤلؤة»، ووليم غولدنغ في روايته «رجال مثل ورق».

ويخبرنا المؤلف أنه لم يغب عنه ان الرواية المدروسة لا بد ان تلبس لبوساً، وترسل رسالة، فهي كون لغوي تخييلي سردي يكتنز مضموناً وشكلاً، أو رؤية وفناً. وقد حاول قدر المستطاع ان يتلمس الرؤية والفن في كل عمل من الاعمال التي وقف عندها، واضعاً نصب عينيه ان يجعل القارئ بعد فراغه من مطالعة ما كتب ينتقل من الغياب عن الاثر الى اللقاء به وفهمه، وبذلك فهدف عمله هو الرحلة التي تكفل الانتقال من الغموض الى الوضوح، ومن اللبس الى الانكشاف، ولهذا فإن الباحث لم يتخل عن وظيفة اللغة النقدية الشارحة، وهو - حسب قوله - يرفض ان يتحول العمل النقدي الى طلاسم تحتاج بدورها الى شرح وبيان.

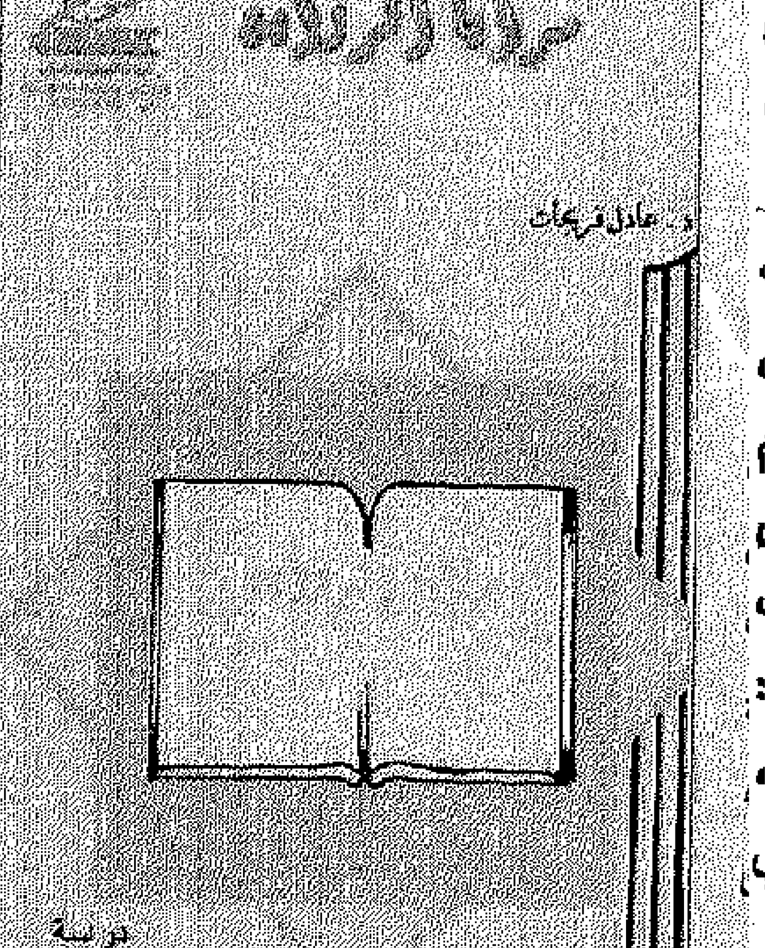
ويذهب الباحث الى ان ايّ راو يقوم في سرده بعمليتين اثنتين بارزتين تلازمان اي عمل روائي، هما القطع والاختيار، او الحذف والإثبات، فليس من المعقول ان يثبت الكاتب كل ما يحدث في الحياة، بل يختار من الاحداث ويقتطع منها ما ينسجم مع تفصيلات القصة، والمرامي المتوخاة من سيرورتها وصيرورتها.

وعند حديثه عن الحبكة يرى الباحث انه في الحبكة لا بد من تسلسل وقائع تشكل بنية سردية، وفق منطق سببي معقول.. ويرى أنه اذا ساغ لنا تشبيه القصة بكائن عضوي، فإن الحبكة هي الهيكل العظمي لهذا الكائن الذي ترتبط به كل الاطراف، بكل ما يكوّنها من عضلات واعصاب، وما يجري في عروقها من دم، وما يحمي باطنها من لحم وجلد، وعليه فالكاتب غير الراوي حتى وان لجأ الى طريقة الكتابة بضمير المتكلم.

ويشير الباحث الى ان الاحداث التي تشكل الحبكة في الرواية احداث تشاكل الواقع الموضوعي، ولكنها لا تطابقه، فهي تنقاد بخيوط خفية، لتنتهي نهاية غير اعتباطية، ولتقدم وجهة نظر او رؤيا او معنى. وقلما يدخل في القصة حدث ناشز، او يحشر فيها حشراً عشوائياً موقف لا وظيفة له.

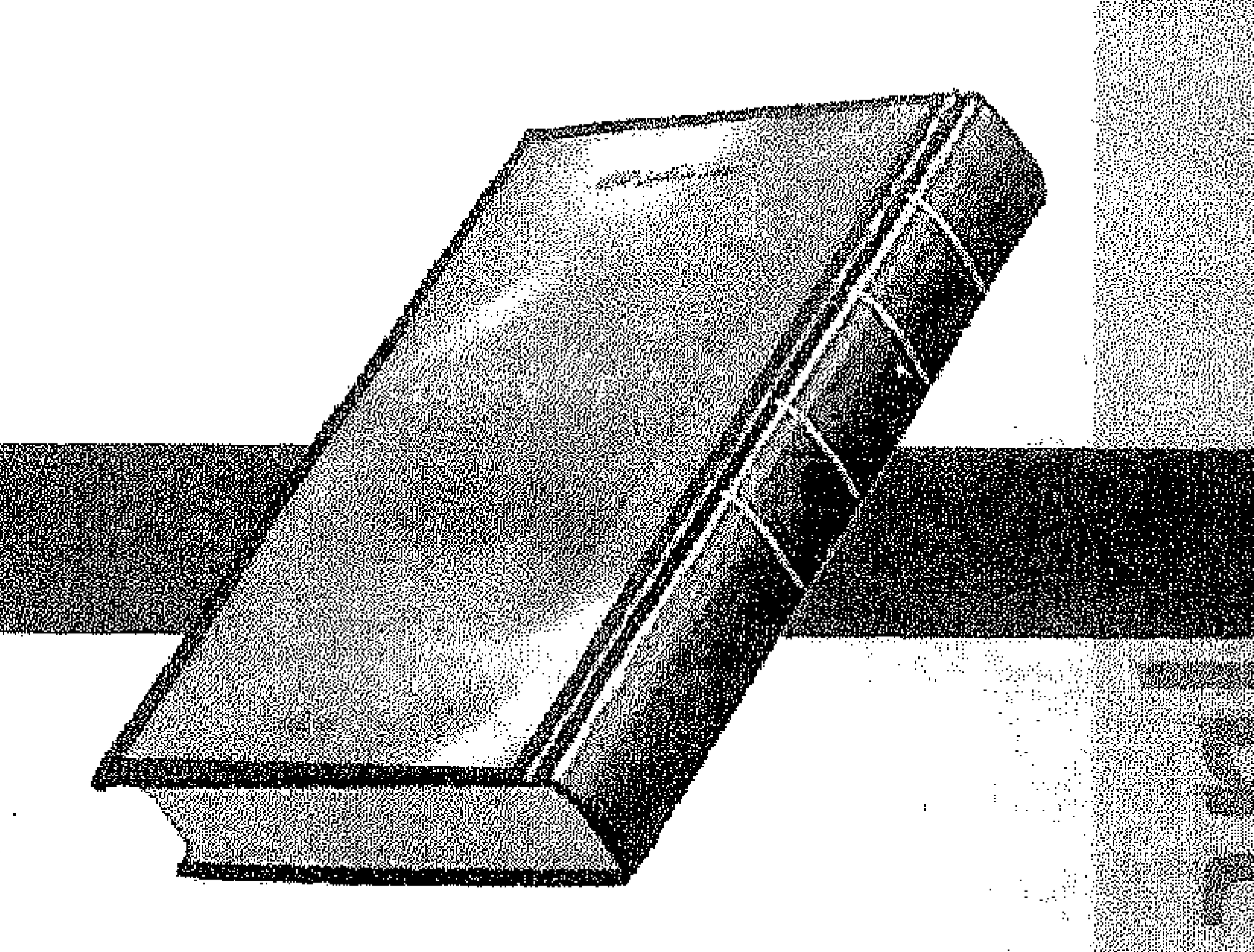
ويرى المؤلف ان السرديات في زماننا وجدت عناية فائقة، لأن السرد هو سبيلنا الذي نعقل به الأشياء كما يقول «جوناثان كلر» في كتابة «نظرية الأدب» فالسرد صيغة ضرورية لفهم نماذج السلوك، وأحداث الحياة. ومن المسلم به أن لكل منا على الصعيد الفردي سردياته الخاصة التي تمكنه من بناء ما هو عليه، وما يتجه اليه.

ويذهب المؤلف الى ان الرمز شيء هام في الرواية، فهو الذي يجمع ما بين الحدث والشخصية، وقد تباينت الروايات المدروسة في هذا الكتاب، فكان منها روايات ذات بنية رمزية دالة على فكرة واحدة، او افكار عدة، وروايات ذاهبة الى مرماها كطلقة مسدس، وليس كنهر يتلوى بين الحقول ليصل الى المصب. وقد تعددت تقنيات السرد عند الروائيين المدروسين، فكان منها تقنية القصة داخل القصة، والمونولوج الداخلي، والحلم، والغرائبية، والعجائبية، والخيال العلمي، والتناص، والمثاقفة، والشعرية.. وغيرها، ومن الروائيين من اعتمد المذكرات والوثائق، ومنهم من لعب بلعبة الزمن، فلم يجعل الاحداث تتوالى على نحو خطي تصاعدي، ومنهم من اكثر من الاصوات العالية في روايته، واقام عمله على ثنائيات تكشف وجهي الصورة: الجميل والقبيح، والفردي والجمعي.



إصدارات

«دم الوعول» لـ«محمد عز الدين التازي»

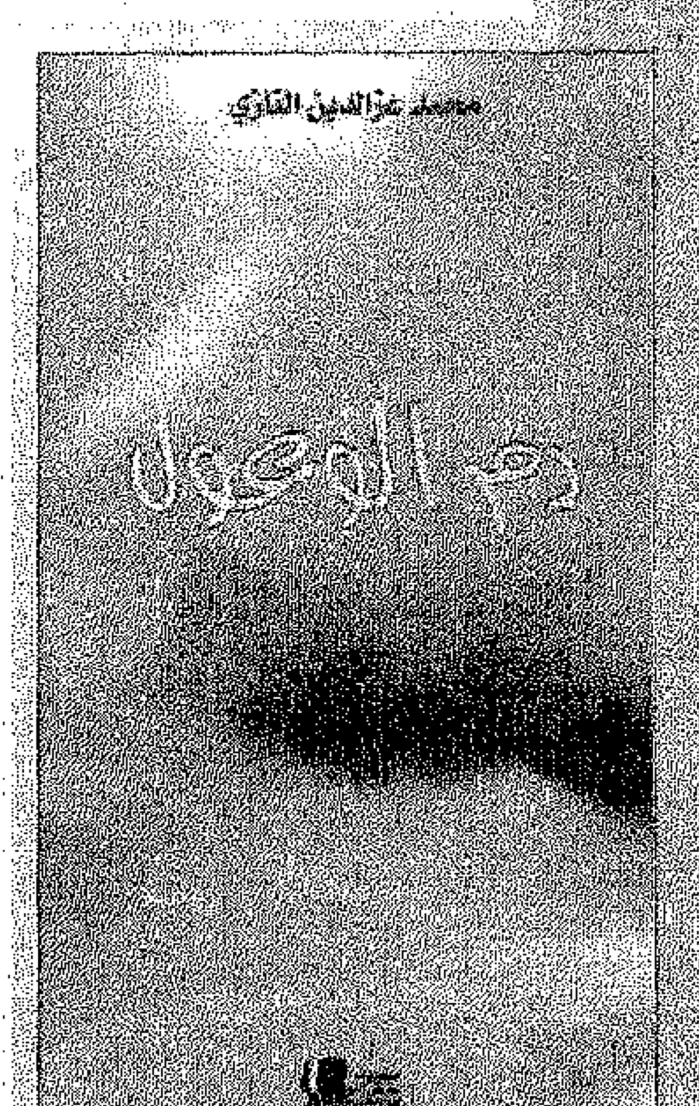


ضمن منشورات دار «سليكي اخوان» في طنجة لعام ٢٠٠٥، وبدعم من وزارة الثقافة المغربية، صدرت رواية بعنوان «دم الوعول» للكاتب محمد عز الدين التازي.

تقع الرواية في (١٧٠) صفحة، وتضم سبعة ابواب، اراد الكاتب أن يعطيها بعداً حداثياً مبتكراً، فجعل عناوين هذه الابواب طويلة على غير ما الفناه من عناوين قصيرة.

واذا كان في عناوين هذه الابواب ما يوحي - الى حد ما - بمحتواها، فقد جاءت هذه العناوين كما يلي: الباب الأول: باب في معاناة مصطفى التواتي، ضابط بقسم الاستعلامات، للحاجة الى الاسئلة، وهي اسئلة تشمل كل الموضوعات التي يمكن أن تفسر شائعة تحوّل عبدالرحيم الازرق، الى قزم، واحتمال ان يكون ذلك التحول اشاعة مغرضة تمس بأمن المواطنين.

الباب الثاني: وفيه يسرد مقدم برنامج تلفزيوني، اسمه عباس المرادي تفاصيل استغلال اللحظة لإجراء مقابلة مع عبدالرحيم الازرق، ولكن خانه المصور الذي تأخر في المرحاض. والباب الثالث: يشمل رواية لكل من مريم طليقة عبدالرحيم وولديه عبدالغني وبديعة، وهي رواية تفضح الكثير من اسرار العائلة.. الباب الرابع: ويشمل روايتين



اضافيتين لكل من مصطفى التواتي ضابط الاستعلامات، وعباس المرادي معد البرنامج التلفزيوني، وهما يتحولان الى قزمين.

اما الباب الخامس، فقد حمل العنوان التالي: باب في ما يسميه عبدالرحيم الازرق بحكايته البسيطة، لكنها تشبه حكاية الطاق وطرطلاق والكبش المشوي عالأوراق.. وجاء الباب السادس تحت عنوان: باب في ما يسميه عبدالرحيم الازرق بالنازلة، وهي حادثة تراوحت بين الهزل والجد، فهي على ما يعتقد عبدالرحيم سفر في صحراء، كأنها صحراء عمره، ولكن هي الصحراء نفسها التي لا يحدها غير الصحراء.. في حين جاء عنوان الباب السابع والأخير كما يلي: باب في الأيام البيضاء والأيام السوداء التي عاشتها المصحة العقلية، وفيه نعرف هل عبدالرحيم الازرق قزم ام ان المصحة كلها حومة للأقزام.

وقد ذهب الناشر في كلمته إلى أن محمد عز الدين التازي يمارس في هذه الرواية منحى تجريبياً آخر من مناحي تجربته الروائية الثرة بتنويعاتها في بناء الاشكال، فهي تقوم على السخرية السوداء المشبعة بتحويل الوقائع الروائية الى انفجارات وتوليدات ساخرة، حيث تروّج اشاعة عن تحول عبدالرحيم الازرق من حالته الطبيعية الى قزم، وهو ما يستدعي بحث قسم الاستعلامات في الشائعة، واقتراب قناة تلفزيونية مما يروجه الناس حول هذه الاشاعة، وكيفية استقبال زوجته وولديه ومجتمعه الصغير للاشاعة.

وما دام عبدالرحيم الازرق ممرضاً في مصحة عقلية، فالرواية تذهب باتجاه تعميم حالة الجنون، وتوسيع دائرة هذه الحالة. ولعل الرواية في ذلك تريد أن تمنح هذا الجنون بعداً رمزياً دالاً على تعميم حالة الجنون، بما لها من دلالات على اختلال الواقع، حسب ما يرى الناشر.

وتذكرنا رواية «دم الوعول» بروايات التحول في الأدب العالمي الحديث، حيث نجد «فرانز كافكا» في «المسخ» يتحول الى حشرة، ويبدأ مثل هذا التحول منذ بداية الرواية، كما ان بطل قصة «الأنف» لـ«غوغول» يتحول الى انف، اما بطل «روث» فيتحول الى ثدي.

وقد صدرت هذه القصص جميعها في كتاب واحد عن دار شرقيات تحت عنوان «قصص التحول في الادب العالمي الحديث».

والحقيقة ان مثل هذا التحول في الادب العربي والعالمي استمرّ في الظهور والتوالد والانتشار، منذ سنوات بعيدة، وما زالت - بين الحين والآخر - تطالعنا قصة او رواية عربية او عالمية نجد فيها شكلاً او اكثر من اشكال التحول.

ولم يعد التحوّل في الادب العالمي الحديث مقتصراً على التحول الى الكائنات الحية، وانما يمكن ان يشمل اي شكل من اشكال الجمادات، أو حتى الأشكال المتخيلة، فقد ادرك روائيو هذا العصر حقيقة مفادها أن المخيلة البشرية مفتوحة على كل الاحتمالات، والتصورات، فهي مخيلة تفوق الحدود والحواجز.

بهذا المعنى تكون رواية (دم الوعول) لمحمد عز الدين التازي قد انضمت الى نظيراتها من الروايات التي اتخذت هذا المنحى الغرائبي والعجائبي والفانتازي.. وهو منحى مستمد من غرائبية وعجائبية وفانتازية الواقع الإنساني الراهن، لذلك يقول الراوي: «ندمت على معرفتهم، وعلى اليوم الذي أصبحت فيه ممرضاً لمرض هم على أتم الاستعداد للقتل في أية لحظة، لكنهم في نفس اللحظة يبكون ويتحسرون على الا سكاكين لهم ليطعنوا بها...» ص١١٤.



«مدينة الرماد» لـ«نضال القاسم»

عن دار أزمنة للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٥، وبدعم من أمانة عمان الكبرى، صدر ديوان شعر بعنوان «مدينة الرماد» لمؤلفه نضال القاسم.

يقع الديوان في (٨٣) صفحة، ويضم مجموعة من القصائد التي جاءت تحت عناوين متباينة، ومن هذه العناوين: فجر جديد، مكاتيب الغرام، قبرات الغصون، الرجوع الاخير، موسيقى جديدة، حيثيات انسان، شجر النار، فتنة الريح، حكمة صغيرة، موت جديد، وغيرها.

واذا عرفنا ان عدد عناوين القصائد قد بلغ اربعين عنواناً، فإن هذا يشير الى ان قصائد الديوان تنتمي الى القصائد المكثفة، والقصيرة.

والشاعر نضال القاسم من مواليد عمان عام ١٩٧٠، وهذا الديوان «مدينة الرماد» هو الديوان الثاني له، بعد ديوانه الأول الذي حمل عنوان «ارض مشاكسة» وصدر عام ٢٠٠٣.

وحين نبدأ في تصفح الديوان، فإننا نجد الشاعر قد بدأ الصفحة الأولى من ديوانه بإشارة أولى، كتب تحتها «الحياة ليست تشبه شيئاً، وتشبه كلّ شيء».. وفي الصفحة الثانية كتب تحت عنوان اشارة ثانية: «اعرف ان ابتسامة عابرة لا تضيء دمعة الحزن».

وفي القصيدة الاولى نجد الشاعر ينتظر الفجر ويتمناه، لذلك يقول:

«يطلُّ، على جبل النار
فجر جديد
كسرب القطا من بعيد.. يطلُّ
الا تسمعوا صرختي..
آه، آه...
ليت هذا الفجر يأتي
ليته..
وليتنا نعود» ص١٥

وقد سيطرت على الديوان قضايا الوداع، والحزن، والموت، والرحيل، ومع ذلك فإن المرأة لم تكن غائبة تماماً، إذ نجد قصيدة حملت عنوان مكاتيب الغرام:

«سجّلت احلى ما لديه من الكلام
عيناك آخر ما تبقّى في عيوني
رغم ذاكرة المسافة والتبعثر
عيناك آخر ما تبقى في خيالي
من مكاتيب الغرام» ص١٦.

ونجد الشاعر يهدي قصيدة الى نفسه، فقد كتب تحت القصيدة التي حملت عنوان اعتراف «الى نضال القاسم». وفي هذه القصيدة القصيرة، يبدو الشاعر قلقاً من الرحيل، كما انه يشير الى عمره، فقد اصبح رجلاً ثلاثينياً:

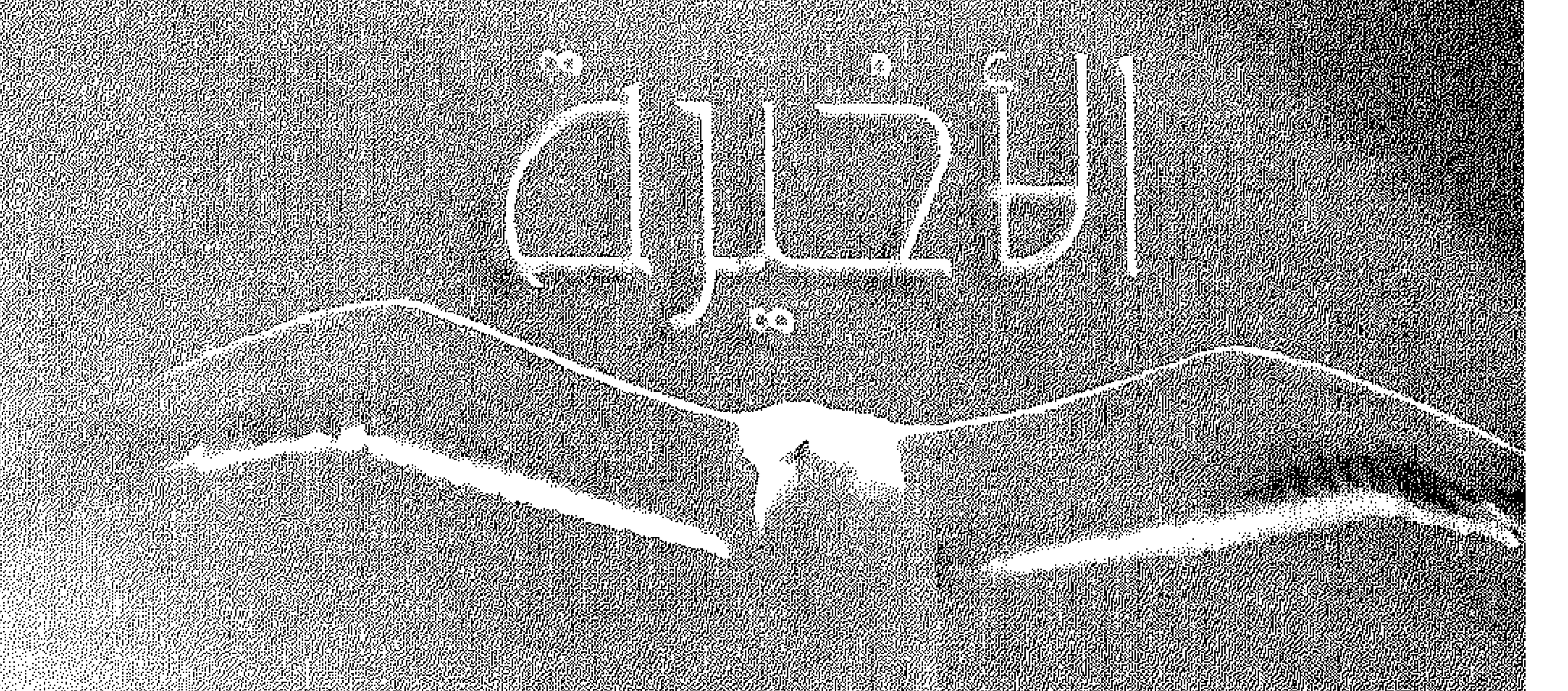
«بعد ثلاثين عاماً ونيف، ماذا جرى
وأين تحطُّ الرحال أخيراً
ويومك نافر كالغزال
ولا بد ان تعترف» ص١٧

ومن قصائد الديوان اللافتة، تجيء قصيدة بعنوان «حكاية»، وفي هذه القصيدة جمع الشاعر بين القصيدة التقليدية والقصيدة المعاصرة، كما حاول ان يجعل من القصيدة قصيدة متعددة الأصوات ضمن ايقاع متناسق، فيقول:

«وأنا أحبّك شامخاً، فوق السحاب محلّقا
وأخاف من غسق الدجى، من نسمة الصبح الطهور
من ان تمسّك او تراك
واخاف من كيد العدى
وأخاف بعدك أو جفاك
حوّلت مملكتي نعيماً
بعد الجحيم ممن تراك
ألقاك، موعدنا غداً
وغداً سأسعد في لقاك

ولعلّ هذه الأبيات ذات نفس غنائي واضح...





الانفجار المعرفي الثالث

جريس سماوي

لعلنا ونحن في بدء الألفية الثالثة للميلاد، سنكون نحن أبناء هذا الزمن الاستثنائي شهودا على ميلاد الانفجار المعرفي الثالث في تاريخ البشرية. فعبر التاريخ الإنساني الطويل، حدث انفجاران معرفيان، سمي الأول بالانفجار المعرفي الإغريقي، وقد حدث خلال القرن السادس للميلاد، وبدأ الانفجار المعرفي الثاني في أوروبا قبل نحو أربعمائة عام. ولقد اشترك الحدثان وتماثلا وتشابها في عدة عوامل وملامح ونتائج أدى بعضها إلى اكتشاف الإنسان لآلات ووسائل اتصال جديدة لنقل المعرفة الإنسانية وتطوير العلوم الرياضية والنظريات التي تتعلق بموضوعي المادة والقوة.

وفي حين لم يتهيأ للانفجار المعرفي الإغريقي أن يتطور ويستمر في البحث في وسائل الفهم والسيطرة على الطبيعة، أي في مساحة ما هو خارج الإنسان، استطاع الانفجار المعرفي الأوروبي الحديث أن يهيئ للإنسان فرصة أكبر للسيطرة على ما هو خارجه، وأن يسخر المادة لخدمة أغراضه سواء أكان ذلك بشكل إيجابي في مجال الاختراعات الطبية والإنسانية أو في مجال القوة المدمرة التي وصلت في أواخر النصف الأول من القرن العشرين إلى ذروتها في تكسير الذرة واختراع القنبلة الذرية والهيدروجينية ثم في حرب النجوم والوصول إلى الكواكب والمجرات في النصف الثاني من القرن نفسه.

لقد قام سقراط وأفلاطون وأرسطو بوضع سد منيع في وجه من سبقوهم من فلاسفة الإغريق الماديين الذين عرفوا بالفلاسفة الذريين، وبذلك أرخت الأفلاطونية والأرسطية لبداية عصر ازدهار الفلسفة المثالية واستغرق الفلاسفة المثاليون في استبطان الذات الإنسانية وما هو داخل الإنسان، فيما عاد علماء العصر الحديث وفلاسفته إلى ما هو خارج الإنسان ليبحثوا في المادة وأشكال السيطرة عليها.

وعلى الرغم من النجاحات التي أحرزها الانفجار المعرفي الأوروبي الحديث في العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع والنفس والاقتصاد، إلا أن السمة الغالبة للانفجار المعرفي الثاني هذا هو العلم المادي، فقد حقق الإنسان خلال عصر النهضة وما بعده اختراقات وإنجازات عالية في العلوم الطبيعية من فيزياء وكيمياء وطب وغيرها، فيما حمل الإغريق الفلسفة وخاصة فلسفة الأخلاق إلى مدارات أبعد مما استطاعها فلاسفة الانفجار المعرفي الأوروبي.

وفيما استطاعت المستعمرات اليونانية في جزر بحر إيجة وعلى ساحل الأناضول أن تكون مراكز متقدمة للاتصال الإغريقي المعرفي إلى العالم، كانت الطرق والرحلات المؤدية إلى مصر تحمل إلى اليونانيين اتصالا معرفيا معاكسا جعل هؤلاء البحارة المغامرين ينقلون عن المصريين كثيرا من العلوم والعادات كان أبرزها ورق البردى الذي شكل عاملا أساسيا من عوامل الثورة المعرفية الأولى. وكان أن بدأ الفيلسوف والعالم الإغريقي الأول "طاليس" بتدوين أفكاره وهو الذي تنبأ بأول خسوف للشمس حدث في الثامن والعشرين من نيسان عام خمسماية وستة وأربعين قبل الميلاد.

لقد أدى الانفجاران المعرفيان المذكوران، كل في زمنه، إلى طفرة في شكل الحياة التي يحياها الإنسان على الأرض وفي تعامله مع نفسه ومع الطبيعة وفي طريقة طرحه لسؤاله المعرفي المتسم بالقلق الكوني دائما. وأهم من ذلك أنه في كل زمن من الزمنيين تطورت أشكال جديدة من أشكال الاتصال الذي حمل المعرفة من منطقة إلى أخرى.

وبعد، فهل نشهد نحن في هذا العصر ميلاد الانفجار المعرفي الثالث؟ وإذا كان ذلك صحيحاً، فما هي سمات هذا الانفجار وملامحه ومقدماته؟ ففي حين تتطور، وبتسارع عال ومتصاعد تقنيات المعلومات والاتصالات وهي الحامل المفترض للمعرفة الإنسانية الجديدة، يبدو أننا لا ندرك تماما طبيعة الحمولة التي تحملها هذه التقنيات التي تسابق العصر.

ففيما يختص بذات الإنسان التي كانت موضوع الفلسفة الإغريقية التي قادت الانفجار المعرفي الأول وكانت لافتة وعنوانا له، يشهد العصر الحديث ازدهارا للعلوم البيولوجية وهندسة الجينات الوراثية والاستنساخ، حيث انتقلت الذات الإنسانية من موضوع للتأمل والاستبطان إلى موضوع للبحث العلمي والهندسي ووضع الإنسان نفسه في المختبرات، وفتح هذا احتمالات رهيبة قد لا يستطيع العقل في العصر الراهن أن يتكهن بنتائجها.

وفيما يختص بما هو خارج الإنسان، فإن مساحة هذا الخارج تتسع وتمتد لتصبح لا نهائية بحجم عدد الكواكب والنجوم والمجرات التي يكتشفها العلم يوما بعد يوم. والطبيعة التي كانت خاضعة لمحاولة الفهم والتفسير فقط خلال فترة الانفجار المعرفي الإغريقي، ثم انتقلت إلى موضوع خاضع للسيطرة عليه والتحكم به خلال فترة الانفجار المعرفي الثاني، أصبحت اليوم مختزلة بمصطلح القرية الكونية فيما اختلفت وسائل وأشكال القوة للسيطرة على هذه القرية في ظل بدء الانفجار المعرفي الثالث، إذا صح حدوثه، لتصبح قوة السوق والقدرة على التحكم به وامتلاك المعلومة مع ما يعنيه ذلك في قرية كونية تتسم بتقنيات اتصال تسبق سرعة الضوء على ما تومئ به الاختراعات العلمية الحديثة.

E-mail: jhevenly@yahoo.com

